LA

REVUE DE L'ART

Ancien et Moderne

Tome XXXIII. *Janvier-Juin 1913.*

LA

REVUE DE L'ART

ANCIEN ET MODERNE

FONDATEUR :

JULES COMTE

MEMBRE DE L'INSTITUT



PARIS

28, rue du Mont-Thabor, 28

JULES COMTE

(1846-1912)

Vers la mi-décembre de 1898, c'est-à-dire voici quatorze ans passés, à pareille époque, Jules Comte m'accueillait pour la première fois dans son cabinet de la rue du Mont-Thabor. Il aimait à me rappeler l'origine de nos relations, à dénombrer les années d'une collaboration de plus en plus intime, faite de confiance et d'affection réciproques. Hélas ! cet anniversaire, dont il se plaisait à voir revenir la date, je ne pourrai plus le commémorer désormais sans que mon cœur s'emplisse de tristesse au souvenir de cette mi-décembre de 1912 où, après avoir trompé le mal pendant toute une année et conservé son poste jusqu'à l'épuisement de ses forces, le bon travailleur qu'était Jules Comte a gagné le repos... Du moins me sera-t-il permis, en ce jour de deuil, de rappeler ici les principales étapes de cette vie qui vient de prendre fin et qui fut si harmonieuse et si bien remplie.

Né à Paris, en 1846, Jules Comte poussa ses études jusqu'à la licence ès lettres et entra ensuite au ministère des Beaux-Arts, où sa carrière fut exceptionnellement brillante : chef du bureau de l'enseignement du dessin et des écoles des beaux-arts des départements en 1878, chef de division et inspecteur des écoles d'art décoratif en 1881, directeur des Bâtiments civils et des Palais nationaux en 1886, il franchit rapidement tous les échelons, grâce à ce rare ensemble de qualités qui font l'administrateur accompli. Sa lumineuse intelligence, son grand sens de l'ordre, de la clarté et de la précision en toutes choses lui facilitèrent la solution des problèmes les plus complexes ; son esprit d'initiative, soutenu par une volonté persuasive et infatigable, lui permit les réformes les plus utiles,

les créations les plus heureuses, — comme celle des inspecteurs de l'enseignement du dessin —, et telles entreprises de longue haleine auxquelles son nom demeure attaché : restauration du palais de Versailles, remise en état du domaine de Saint-Cloud dévasté par la Commune, agrandissement de la Bibliothèque nationale, etc.

Entre temps, plusieurs journaux parisiens, *le Public* et *le National* notamment, recherchaient sa collaboration ; *l'Illustration* lui confiait la critique des Salons annuels; enfin, deux ouvrages qu'il fit paraître alors témoignaient de préoccupations qui ne devaient plus l'abandonner. L'un, consacré à *la Tapisserie de Bayeux* (1878), sert, en quelque sorte, de prélude à la grande œuvre de vulgarisation qu'il allait entreprendre ; l'autre est cette préface ou, pour mieux dire, cette profession de foi en soixante pages, qui reste aujourd'hui la partie la plus intéressante de la traduction d'un livre de J. Comyns Carr : *l'Art en France, musées et écoles des beaux-arts des départements* (1887). Si cet ouvrage a vieilli, sa préface n'a pas cessé d'être actuelle ; elle prend même un singulier relief quand on la lit à trente ans de distance et que l'on mesure le chemin parcouru depuis lors par les idées qui y sont émises, — certaines pour la première fois.

L'apparition de ce dernier livre suivait de près celle des premiers volumes de la *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts*, œuvre longuement mûrie par Jules Comte jusque dans les détails de son vaste et judicieux programme. Déjà s'affirmait le succès de librairie, qui devait achever de convaincre les plus incrédules, et le créateur de cet admirable instrument de diffusion artistique goûtait la joie des espérances réalisées.

Aujourd'hui que l'édition à bon marché s'est développée, que les procédés de reproduction sont devenus plus simples et moins coûteux, que le goût des études d'art s'est généralisé, on n'apprécie pas, sans un effort de réflexion, l'audacieuse entreprise que fut, à son époque, la *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts*. Partager l'histoire de l'art, depuis le tableau chronologique d'ensemble jusqu'à l'étude de chacun des arts mineurs, en manuels d'égale importance ; illustrer ces manuels au mieux des ressources d'alors, les imprimer avec une sobre élégance, les vendre à un prix qui les rendît abordables à tous, et enfin, et surtout, recruter, pour écrire le texte de ces manuels, les spécialistes les plus qualifiés, c'était faire à tous égards œuvre de précurseur, c'était ouvrir



les voies à la plus féconde et à la mieux comprise des vulgarisations.

A mesure que s'allongea la liste des ouvrages publiés, grandit le succès de la collection : il n'est pas épuisé aujourd'hui, tant s'en faut, et certains de ces petits livres, devenus classiques, souvent réédités et remis au point par leurs auteurs, ont pu bénéficier de toutes les ressources de l'édition moderne. Enfin, il n'est pas jusqu'aux écrivains, à qui Jules Comte avait demandé leur concours, qui n'aient prouvé, par leurs propres succès et l'éclat de leur carrière, à quel point le créateur de la *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts* était bon connaisseur d'hommes, et qu'il n'aurait pas su mieux choisir.

Aussi, le jour où, rendu jeune encore à la vie privée par suite de la réorganisation de l'administration des Beaux-Arts, Jules Comte forma le dessein de fonder un grand périodique d'art, retrouva-t-il, fidèle à ses côtés, le groupe de ses anciens collaborateurs. Dès lors, tout ce qu'il ne donna pas de sa vie à la compagne de ses bons et de ses mauvais jours, à celle qui, toute cette année, l'a défendu pied à pied contre les progrès de la maladie avec un dévouement, une ténacité et une force d'âme indicibles, il le consacra sans répit à cette *Revue* dont il était si fier.

On n'attend pas de moi que j'insiste sur la façon dont il comprenait le rôle et la portée de sa belle publication : ce sont là choses dont trente volumes rendent publiquement témoignage, et nul n'ignore aujourd'hui que la *Revue de l'art ancien et moderne* est, parmi les périodiques de la France et de l'étranger, un de ceux où l'on s'honore le plus d'écrire et d'être lu. Mais ce que je tiens à rappeler, parce que, ce faisant, je suis sûr d'être l'interprète d'un grand nombre des amis de cette maison, c'est l'accueil bienveillant que Jules Comte réserva toujours aux jeunes. La place qu'il leur donnait dans sa revue, auprès des écrivains les plus illustres et des savants les plus réputés, il ne la leur mesurait point, dès l'instant qu'il avait apprécié leur savoir et leur talent. Ils sont nombreux, ceux qui lui doivent leur premier article ou leur premier livre !

Encore une fois, c'était un bon connaisseur d'hommes, et un bon conducteur d'hommes aussi. Il aimait les entretiens familiers, où la causerie se prolonge à bâtons rompus; il en profitait pour conseiller, toujours avec infiniment de tact et d'à propos, pour « parler les articles », comme il disait, et, toujours prêt à obliger, jugeant les hommes avec un

optimisme que la vie n'avait point émoussé, il mettait volontiers son expérience au service de ceux qui avaient su gagner sa sympathie. Il avait le culte des classiques de l'art et un faible, qu'il avouait en souriant, pour l'académisme; mais, respectueux de toutes les convictions, pour peu qu'elles fussent sincères, il savait imposer silence à ses préférences personnelles et ouvrir à l'occasion les portes de la *Revue* aux études sur l'art moderne.

La création d'une collection de monographies, consacrées aux *Maîtres de l'art*, fut une des dernières manifestations de son activité. Jules Comte voyait là une sorte de corollaire à sa *Bibliothèque de l'enseignement des beaux-arts;* mais il avait voulu que la forme répondit aux progrès de la librairie comme le fonds aux progrès de la science : le texte fut demandé aux érudits les plus compétents et accompagné de tout l'appareil scientifique nécessaire; l'impression, le papier, l'illustration, firent l'objet de choix minutieux. On sait quelle a été la fortune de ces petits livres, et si Jules Comte n'a pas eu la joie de mener sa seconde collection jusqu'au point où il avait conduit la première, du moins a-t-il vécu assez longtemps pour connaître qu'elle avait conquis l'estime du public.

Depuis qu'il avait quitté l'administration, avec le grade de commandeur de la Légion d'honneur, le directeur honoraire des Bâtiments civils et des Palais nationaux ne briguait ni charges ni distinctions; il s'était voué tout entier à la *Revue;* il y pensait constamment ; il y reportait ses lectures, ses conversations et jusqu'à ses voyages. La seule chose qu'il souhaitât, c'était d'entrer à l'Académie des Beaux-Arts, et l'Académie réalisa son désir, en l'appelant, le 24 juillet 1909, à occuper le fauteuil laissé vacant par la mort d'Émile Michel.

Ainsi fut couronnée l'heureuse carrière de l'homme simple et bon, du directeur excellent, de l'ami très affectueux et très sûr qui vient de nous quitter pour jamais. D'autres pourront la retracer avec plus d'autorité et de talent; ils ne mettront pas plus de cœur à dire l'infinie tristesse que cause, à tous les familiers de cette maison, la vue de ce cabinet vide où Jules Comte ne nous accueillera plus...

Émile DACIER

16 décembre 1912.



« LA MADONE AU PANIER » DE RUBENS

Monsieur Roger Favier a gravé, pour la *Revue*, un tableau sur lequel on veut bien me demander une courte notice.

Ce tableau, dans les différentes répliques dont j'ai connaissance, a été désigné jusqu'ici sous le nom de *la Madone à la corbeille à ouvrage*. Pour des raisons que je vais indiquer, je crois préférable de dire tout simplement : *la Madone au panier*. Le sujet me paraît être, en effet, non pas une paisible scène d'intérieur empruntée à l'Évangile, mais le drame émouvant du départ pour la fuite en Égypte.

La sainte Vierge tient sur ses genoux l'Enfant qu'elle regarde avec une douceur et une tristesse inexprimables ; elle fait le geste de l'envelopper dans des langes et dans une sorte de couverture en toile dure destinée à protéger les enfants au maillot. Mais elle s'arrête : on dirait qu'elle a la vision intérieure des douleurs et des « croix » qui commencent, dès lors, pour elle et pour Lui. Saint Joseph, debout derrière la sainte Vierge, le coude appuyé sur un court pilier de marbre, la tête sur la main repliée, contemple cette scène touchante. L'Enfant, sans quitter la mère des yeux, serre dans ses mains la tête du petit saint Jean, debout près de lui ; on dirait qu'il ne saurait se décider à le quitter. Saint Jean rend la caresse et s'abandonne à la volonté de l'Enfant Jésus : le mouton est à gauche du petit saint Jean. Devant le piédestal, au premier plan, une corbeille en osier rustique, où sont entassés un manteau, un chapeau de

pèlerin, des linges, une paire de ciseaux. Dans le fond, à gauche, une colonne à tambour et une fenêtre ouverte sur le ciel.

C'est la corbeille du premier plan qui a fait donner pour titre au tableau : *la Madone à la corbeille à ouvrage*. En fait, ce genre de panier était usité, — et l'est encore, — dans les Pays-Bas, pour transporter les effets en cas de voyage, de déménagement, etc. J'en ai dessiné, moi-même, de tout semblables, contenant des bottes et des vêtements, à bord d'un bateau allant d'Anvers à Temisch, et on en voit un analogue, où sont entassées des nippes d'enfant, dans un tableau de L. de Jongh, au musée d'Amsterdam, (nº 1311).

Il est donc permis de conclure qu'il s'agit des préparatifs d'un départ, et l'âge des enfants indique que c'est le départ pour la fuite en Égypte. Ce drame de la première douleur est exprimé avec une telle intensité d'émotion contenue, une sobriété si simple et si juste, que l'art disparaît, pour ainsi dire, dans une composition d'un équilibre parfait, où tout est ramené vers le corps et vers la pensée de l'Enfant, illuminant de sa chair et de son âme le tableau. Il est impossible de ne pas reconnaître, au premier coup d'œil, l'inspiration et l'autorité d'un maître.

Le nom de Rubens s'évoque en raison des caractères de l'œuvre. Les types sont rubéniens ; la figure de la Vierge rappelle les traits de la belle-sœur du peintre, Suzanne Fourment. On les retrouve sur le visage de plusieurs madones de Rubens, notamment *la Vierge et l'Enfant* du musée d'Anvers (p. 148 du *Rubens* des « Classiques de l'art »), la *Sainte Famille* de la galerie Pitti, à Florence (p. 166), la *Vierge* de Worms (p. 167), *la Vierge au perroquet* du musée d'Anvers, etc. Quant aux enfants, ils ont été peints cent fois par le maître : ce sont ses propres fils, le brun (saint Jean), à l'âge d'environ trois ans; le blond (l'Enfant Jésus), à l'âge d'environ deux ans. Ces mêmes enfants chevauchent les lions dans *le Mariage de Henri IV et de Marie de Médicis* au Louvre, servent de modèles pour l'Enfant Jésus et saint Jean dans *la Sainte Famille* de la galerie Pitti, à Florence, figurent Romulus et Remus dans le tableau du musée du Capitole, à Rome, etc. Saint Joseph, c'est Rubens lui-même.

On a signalé, jusqu'ici, deux répliques de la même œuvre. L'une est au Hof Museum, à Vienne; elle y figure sous le nom de Rubens; la seconde appartient à S. M. l'empereur Guillaume et est exposée dans la

galerie de Sans-Souci, où elle est entrée par acquisition. Celle qu'a gravée M. R. Favier m'appartient ; je ne sache pas qu'elle ait été signalée jusqu'ici.

Le tableau du Hof Museum a été reproduit notamment dans une photographie de Lœwy, qui fait partie de la série des reproductions des



P.-P. RUBENS. — LA VIERGE AU PERROQUET.
Musée d'Anvers.

œuvres de Rubens au musée d'Anvers. Le tableau de Sans-Souci a été reproduit à la page 134 du *Rubens* de la collection des « Classiques de l'art » (Stuttgard et Leipzig, 1905), avec les mentions suivantes : « *La Sainte Famille*, 1616. Hauteur, $1^{m}69$; largeur, $1^{m}28$. Galerie de Sans-Souci, près Potsdam ». Il a été reproduit également par une grande héliogravure, malheureusement très retouchée, que M. Bode a publiée hors texte dans son

ouvrage sur *les Collections royales de Prusse*, et par une photographie plus petite, insérée dans le texte même de l'étude de M. Bode, dont je crois devoir citer le passage principal : « De cette *Sainte Famille au panier*, il existait un autre exemplaire dans un château impérial, près de Vienne, où il a été découvert et de là transporté, sous le nom de Rubens, au Hof Museum. La reproduction du tableau de Potsdam ne laisse aucun doute que c'est bien lui l'original, l'autre n'étant qu'une copie ancienne. Les belles et vivantes formes, la tendre scène de famille, les riches et puissantes couleurs, le blond fleuri (*blühende*) des carnations, la facture fluide et spirituelle qui, en toute liberté, transporte la nature sur la toile, font, de ce tableau, une des plus attrayantes compositions de l'artiste. L'âge des enfants, qui ont les traits des fils que Rubens eut de sa première femme, en place la date vers 1617 ou 1618 ».

Pour en finir avec ces détails, j'ajouterai qu'un journal d'Amsterdam a raconté, en juin 1901, qu'une polémique s'étant élevée entre les critiques d'art autrichiens et prussiens au sujet de la valeur respective des deux tableaux appartenant l'un à l'empereur François-Joseph et l'autre à l'empereur Guillaume, on avait pris le parti de les rapprocher pour les comparer ; ils auraient été transportés tous deux à Leipzig ; les experts auraient décidé que le meilleur est celui de Berlin.

Ce tableau a figuré à l'exposition d'Anvers de 1910 (*l'Art belge au XVIIe siècle*), sous le n° 380, avec les mentions suivantes : « Rubens. *La Madone à la corbeille à ouvrage*. Bois. H., 1^m^70 ; L., 1^m^28. Œuvre peinte vers 1616. — Sa Majesté l'empereur d'Allemagne, galerie de Sans-Souci ». C'est là que je l'ai vu. Je ne connais celui du Hof Museum que par les photographies. Aucune mention n'est faite de cette Madone dans *l'Œuvre de Rubens*, par M. Max Rooses.

Le tableau qui est en ma possession est sur toile. Il mesure : H., 1^m^59 et L., 1^m^26. La toile paraît avoir été pliée. Je l'ai acheté à Paris, en juillet 1904, chez un marchand qui m'a dit l'avoir acquis lui-même à la fin d'une vente importante qui avait eu lieu quelque temps auparavant, à l'Hôtel Drouot. Je ne sais rien de plus sur son origine. En 1906, M. Max Rooses, directeur du musée Plantin et dont on connaît la haute compétence rubénienne, a bien voulu prendre la peine de se déranger, au cours d'un voyage en France, pour venir voir le tableau chez moi, à la



campagne. L'appréciation de M. Max Rooses peut se résumer ainsi : « Les dispositions et les types sont rubéniens ; le tableau est du temps ; il est sans doute sorti de l'atelier de Rubens et a peut-être été fait sous sa direction immédiate ; mais je n'affirme pas y reconnaître la main du maître. Peut-être, pourtant, pourrait-on hésiter en ce qui concerne le corps de l'Enfant Jésus et les mains de la sainte Vierge, où les glacis brillants révèlent une touche voisine de la maëstria rubénienne. »

Ce verdict est-il trop indulgent ou trop sévère ? Quoi qu'il en soit, il faut admettre l'existence d'une *Madone au panier*, venant de chez Rubens et dont les deux répliques de Berlin et de Vienne sont attribuées à Rubens par des hommes aussi compétents que M. Bode et les conservateurs du Hof Museum. Ces répliques étant désormais signalées, elles posent la question de leur attribution au maître et de la valeur comparative de chacune d'elles.

N'ayant pas vu le tableau de Vienne, je suis obligé de m'en rapporter à l'arbitrage des experts de 1901, attribuant plus de valeur artistique à celui de Sans-Souci ; et, c'est sur la comparaison de cette dernière réplique et de celle qui est présentée au public par la gravure de M. Favier, que je crois devoir appeler l'attention de la critique. Pour la commodité de l'exposé, j'appellerai A le tableau de Sans-Souci et B celui qui est en ma possession.

Entre les deux tableaux, il existe des différences très sensibles et dont je ne puis relever que les principales : A est sur bois, B est sur toile ; ils ne sont exactement de la même dimension, ni exactement dans la même « mise en toile » : le pied de la sainte Vierge et le panier sont moins bas dans A, et, pourtant, le corps de la Vierge paraît plus court, plus ramassé. A ayant été reverni et, je crois pouvoir dire, en partie repeint, il paraît plus clair, plus coloré, plus luisant, mais, en même temps, plus enluminé, plus dispersé : *il se tient moins*. Le rouge du corsage et de la jupe est vermillon clair dans A, tandis qu'il est plus doux, plus éteint dans B. La couverture disposée sur les genoux de la Vierge est peinte en bleu dans A et en vert dans B ; cette différence, très importante, modifie beaucoup l'aspect général du tableau. Le chapeau qui repose sur la corbeille est vert assez clair dans A et d'un brun foncé dans B. Le tissu, préparé sur les genoux de la sainte Vierge pour envelopper l'Enfant, est

plus clair, mais d'un dessin moins ferme dans A que dans B. Dans A, saint Joseph est tiré plus en avant; le manteau, dont le saint est revêtu, est d'un vert plus criard. La tête de la sainte Vierge est d'une expression différente dans les deux tableaux, brune et plus italienne dans B, blonde et plus massive, plus flamande dans A ; la manche qui vêt le bras gauche est gris gorge



P.-P. RUBENS. — LA MADONE AU PANIER (DÉTAIL).
Collection de M. G. Hanotaux.

de pigeon dans A et bronze mordoré dans B ; la main qui tombe n'a pas, de part et d'autre, le même galbe ni le même modelé ; le corps de l'Enfant est aussi légèrement différent; dans A, le sexe est visible : il est caché par un coin du lange ramené entre les jambes dans B ; les jambes et les pieds, dans A, paraissent avoir beaucoup souffert du travail des repeints. Sous la jupe bleue dans A, verte dans B, les jambes de la mère présentent un raccourci et un effet tout différents de part et d'autre. Le pied est plus strictement cerné dans B que dans A. Le petit saint Jean n'a pas exacte-

ment, de part et d'autre, la même expression ni le même sourire ; mais le corps présente, dans les deux répliques, le même ton ambré faisant un contraste frappant avec les chairs dorées du petit Enfant Jésus.

On pourrait multiplier ces observations : soit par suite d'une conception différente des deux répliques, soit à cause des repeints, toutes deux,



P.-P. RUBENS.
ALLÉGORIE DU MARIAGE DE MARIE DE MÉDICIS ET DE HENRI IV (DÉTAIL).
Musée du Louvre.

en conservant les mêmes dispositions générales, présentent des détails sans nombre qui les distinguent sensiblement. Une comparaison attentive et impartiale, à laquelle je me prêterais volontiers, pourrait seule déterminer la valeur comparative des deux morceaux.

La collection des « Classiques de l'art » donne l'œuvre à l'année 1616; M. Bode la reporte à 1617 ou 1618 : l'âge des enfants permet d accepter cette date. De l'examen de la composition et du coloris, il résulte également-

ment qu'elle appartient à une époque où Rubens ne s'était pas encore complètement dégagé de l'influence italienne et, notamment, de celle du Caravage : cette influence est beaucoup plus visible dans B que dans A.

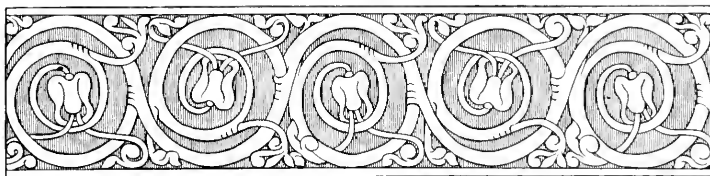
On pourrait insister sur d'autres points, signaler l'éclat du coloris, l'émotion intime, l'harmonie qui préside à la fois à la conception et à l'exécution, montrer combien une telle page se place naturellement dans l'œuvre de Rubens ; mais il vaut mieux laisser la critique, saisie désormais, faire son œuvre.

Je rappellerai seulement, en terminant, le passage éloquent de M. Max Rooses, à propos des « Saintes Familles » de Rubens : « Toutes ces Saintes Familles et les autres qu'on doit à Rubens sont des tableaux simples et touchants de la vie de famille, où l'on voit une ou deux mères qui se réjouissent de la santé et du bonheur de leurs enfants, et un père qui contemple la scène dans la joie et la bonté de son cœur. Les enfants sont plantureux, gracieux et blonds, comme de vrais enfants de Flandre. Les mères, comme toutes ses Madones, sont des femmes aux chairs blanches et à blonde chevelure. Elles portent des vêtements de couleurs éclatantes, bleus et rouges, ajoutant ainsi les nuances plus vives aux carnations les plus brillantes pour exprimer toute la puissance d'une nature pleine de richesse et de vie ».

La plupart de ces traits sont apparents dans *la Madone au panier*. Ne convenait-il pas de la signaler au public, surtout quand il était possible de la lui faire connaître par la belle gravure de M. Roger Favier ?

Gabriel HANOTAUX

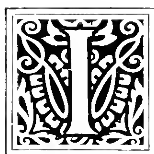




LE PAYSAGE JAPONAIS

ET SON RÔLE DANS LE DÉCOR DES GARDES DE SABRE

I



IL est impossible d'étudier les arts appliqués du Japon sans posséder une connaissance approfondie des arts dits « majeurs » et surtout de la peinture. Il en va ainsi pour la ciselure comme pour le décor des laques. Ceux qui tentent d'isoler ces derniers, en se bornant à éplucher les détails de leur technique particulière, risquent fort de n'y rien comprendre. La partie divine leur échappe, et c'est le *style* très nettement inspiré par la peinture et évoluant en même temps que celle-ci. Nous nous efforcerons de prouver cette affirmation en montrant l'influence exercée sur la ciselure par l'un des genres les plus chers au peuple japonais : celui du paysage.

Peu de pays offrent des sites aussi variés que le Japon et possèdent une physionomie aussi « écrite ». Né de la rencontre de plusieurs systèmes de plissement, dont les deux principaux sont dirigés nord-sud et sud-ouest-nord-ouest, il renferme d'imposants paysages de montagne, souvent rendus étranges par l'action du volcanisme, qui contrastent avec de molles collines et de douces plaines. S'étendant sur quatorze degrés de latitude, l'archipel est revêtu d'une flore très variée, suivant la région. Les deux versants, celui de la mer du Japon et celui du Pacifique, diffèrent même de climat : le second est plus doux, en raison de la proximité du

courant chaud du Kuro-Shiwo et de la protection, contre les vents froids venant de Chine et de Sibérie, formée par l'écran de la grande dorsale du centre du Hondô. Tout contribue donc à différencier les sites, en les classant du plus rude au plus aimable.

L'éducation japonaise sait admirablement tirer parti de circonstances aussi favorables. Elle s'efforce d'éveiller de bonne heure dans l'esprit de l'enfant le sentiment de *la beauté de la nature*, qui implique un jugement plus ou moins conscient reposant sur une notion de « valeur ». Ses jeux ont lieu sous de beaux arbres, au milieu de fleurs, différant avec les saisons, dont sait se parer le moindre village. Ses maîtres le mènent en excursion admirer les sites célèbres. Comme l'a fait si justement remarquer M. Henry-P. Bowie[1], l'auteur qui, avec le regretté Lafcadio Hearn, a su le mieux comprendre la très fine psychologie japonaise : « Le goût pour le paysage est ainsi inculqué et devient comme une seconde nature » pour le jeune Japonais. Et en même temps, ce dernier, pour apprendre les caractères d'écriture chinois, est contraint de manier de bonne heure le pinceau et s'habitue à le tenir d'une main ferme. Ainsi se tracent les voies artistiques futures, et celui qui se sent attiré par la noble profession de peintre se trouve parfaitement préparé à discerner et à exprimer la beauté latente de la nature en faisant *œuvre esthétique*.

C'est alors qu'intervient profondément l'élément moral humain, sous sa forme particulière japonaise. Les systèmes philosophiques et religieux transmis par l'intermédiaire de la Chine, ou inventés par elle, peu à peu modifiés eux-mêmes par les influences locales, ont contribué à créer une mentalité spéciale qui demande à être expliquée à nous autres, Européens, parce qu'elle est très loin de nos conceptions habituelles, et qui se trouve à la base même des théories artistiques du Japon. Lao Tseu avait su mettre de bonne heure en lumière la puissance des forces de la nature devant lesquelles l'homme se trouve désarmé, et constaté la faible place à laquelle peut prétendre ce dernier — matériellement tout au moins — dans le grand ensemble de l'univers. Au lieu de voir en lui l'être pour qui tout avait été créé initialement, sa doctrine le rabaisse au rang de faible partie de l'énorme système, soumis comme tous les autres à la loi suprême, symbolisée par le *Tao*, la « voie » nécessaire et éternelle. Le

1. *On the laws of Japanese painting*. Paris, chez Geuthner, 1912.

confucianisme insista d'ailleurs sur cette conception que la fin dernière des êtres de la nature n'est pas seulement la satisfaction des caprices de l'homme, mais que chacun d'entre eux porte en lui-même *sa destinée propre.*

De telles doctrines transportées dans l'art tendent à diminuer la place que l'homme est appelé à y occuper. Il n'apparait plus forcément comme



FIG. 1. — GARDE EN FER. TYPE DIT DE « KAMAKURA » (FIN DU XV[e] SIÈCLE).
Collection de M. le marquis de Tressan.

le but de l'œuvre, le sujet principal auquel tout le reste se trouve subordonné et pour lequel on se contente de chercher un cadre. Dans les grandes scènes paysagistes des plus belles époques, il n'est en réalité qu'une sorte de pygmée. A ces conclusions *intellectuelles*, le bouddhisme vint ajouter *la sentimentalité*. Le Bouddha avait prêché la charité envers tous, la pitié pour la souffrance, l'obtention de la paix suprême par la suppression du désir, cause de tous nos malheurs. Et tout cela se retrouve encore dans l'œuvre du peintre rempli d'amour de la nature et de

sollicitude émue pour les êtres les plus infimes de la création comme pour les plus importants. La doctrine indienne de la transmigration n'enseigne-t-elle pas d'ailleurs la fixation possible des âmes dans des formes inférieures ? La peinture d'Extrême-Orient, *et tout spécialement celle de paysage*, nous apparaît donc tout à la fois comme l'œuvre de philosophes et de lettrés.

Mais, de bonne heure, les artistes du Japon surent transformer les idées chinoises suivant leurs tendances propres, les humanisant en quelque sorte. Ils donnèrent à leur peinture un aspect impressionniste, un tour spirituel très particuliers. A côté du courant d'inspiration philosophique très élevé que nous avons sommairement indiqué, s'en créa de bonne heure un autre donnant à l'homme une place prépondérante et exprimant des tendances plus populaires. Ce dernier semble être né, dès le VIII[e] siècle, dans la représentation des divinités secondaires, des *Devas* humanisés, tels que la fameuse *Kichijô Tennô* du temple de Yakushiji en Yamato, qui apparaît comme l'idéal de la beauté féminine. Il se développa par la suite dans les œuvres les plus nettement et les plus glorieusement japonaises peut-être, les *ye-makimono* des premiers maîtres Tosa, de Mitsunaga, de Keion Sumiyoshi (fin du XII[e] — commencement du XIII[e] siècle), qui peignirent des foules agissantes. Quelques-uns de leurs successeurs n'hésitèrent même pas à représenter des gens du peuple dans leurs occupations journalières (charpentiers au travail du *makimono* du Tengusoshi, peint en 1296) et annoncèrent ainsi de très loin les œuvres d'*Ukiyoe* des XVII[e] et XVIII[e] siècles. — *Ce dualisme de tendances constitue l'essence même de l'histoire de la peinture du Japon* et il nous a paru nécessaire de le mettre préalablement en lumière.

Il importe, en outre, d'insister sur quelques grands principes qui dominent la peinture japonaise et *tout particulièrement le paysage*.

Le premier et le plus important d'entre eux a été énoncé dès la fin du V[e] siècle par le Chinois Sie-ho. Il peut se formuler ainsi : « La peinture doit être l'écho de l'esprit (*ch'i yün*) et exprimer le mouvement de la vie (en chinois : *shêng tung;* en japonais : *seido* ou *kokoro mochi*) ». Son origine apparaît visiblement dans les systèmes philosophiques auxquels nous avons fait allusion. L'artiste, comme le philosophe, est plongé dans l'infini de la nature. Il doit écouter ses moindres bruits,



SENZUI-BYOBU — FIN DU XIIe OU COMMENCEMENT DU XIIIe SIÈCLE

Collection du Temple Jingo-Ji, Yamashiro

sentir ses plus intimes palpitations. Il envisage les choses qui l'entourent non pas seulement comme des réalités concrètes, mais comme des symboles derrière lesquels se cachent des vérités profondes, des désirs inassouvis, un lent acheminement vers des fins lointaines. De là, parfois, dans les ensembles de ses compositions, une imprécision de rêve, et parfois, au contraire, dans certains détails, des intentions très nettement soulignées. En peignant les choses inanimées comme les êtres vivants, il doit profondément sentir leur *nature intime* et rendre leur caractère le plus essentiel : le furieux mouvement de l'océan, la violence sans frein de la tempête et la faiblesse de l'homme devant celle-ci, la puissance de la végétation triomphante, par exemple. Dans les arbres, il sentira monter la sève; dans l'animal, surgir l'instinct brutal ou conservateur. « Ce n'est pas tant pour leur beauté extérieure que les Japonais ont la passion des choses naturelles, a pu dire M. Seiichi Taki, mais c'est surtout pour leur efficacité à suggérer des images mentales [1]. »

Ces théories tendent à donner à la peinture *un caractère très nettement subjectif*. Et, conséquemment, pour que l'œuvre soit belle, il faudra que l'esprit de l'artiste vise à un idéal élevé (*ki-in*).

Bien loin de se borner à une copie servile de la nature, le peintre doit recourir à l'invention personnelle (*esoragato*, littéralement : mensonge, chose due à l'imagination seule). Son œuvre sera un composé d'éléments empruntés à la nature, mais ces derniers ne s'y trouveront pas placés dans le même ordre que dans celle-ci. Par derrière les choses représentées, nous apercevrons donc l'âme humaine, et c'est elle surtout qui nous intéresse, elle qu'en somme nous pouvons seule juger et parfaitement comprendre. Supprimant les détails, le peintre japonais ne conservera que l'essentiel. Il sera sans cesse porté à *synthétiser*, à exprimer la pensée maîtresse, les grands contours des choses [2]. Telle est la caractéristique principale de toutes les belles époques de l'art japonais, *et nous la trouverons dans le décor des gardes de sabre comme dans la peinture*, réagissant sans cesse contre les tendances de périodes trop portées à l'analyse et à la complication. Très souvent aussi le peintre, comme le ciseleur,

1. *Kokka*, n° 183 : *Characteristics of Japanese painting*. Cité par M. Petrucci dans son admirable ouvrage : *la Philosophie de la nature dans l'art de l'Extrême-Orient*. Paris, H. Laurens.

2. Il est nécessaire de bien faire remarquer qu'une telle synthèse présuppose *beaucoup d'analyse* et cela est vrai dans tous les travaux humains.

exagérera certains détails pour en diminuer d'autres moins significatifs, et tout cela se trouve exprimé dans ce mot d'*esoragato*.

En raison du développement même de ses facultés d'observation, l'artiste japonais excelle à fixer une impression fugitive, à saisir au passage une attitude humaine, l'inclinaison du roseau couché par le vent, le coup d'aile d'envol ou d'abat d'un oiseau. Depuis longtemps, la règle nommée *Keisho* lui a appris à donner à toute chose l'aspect qui lui convient suivant les saisons, les circonstances du moment, en restant toujours de bon goût et distingué. C'est là une autre expression de la troisième loi formulée par Sie-ho : « Observer les relations qui doivent exister entre la forme et l'objet à représenter ».



FIG. 2. — GARDE EN FER INCRUSTÉ DE LAITON DU TYPE « HEIANJÔ ZOGAN » (XVIe SIÈCLE).
Collection de M. le marquis de Tressan.

Mais, d'autre part, pour éviter la monotonie, l'artiste devra rechercher les contrastes (*Inyo* : principe mâle et femelle de la philosophie chinoise, lumière et ombre, positif et négatif).

Tels sont les grands principes généraux qui régissent la peinture japonaise — nous aurons ci-après l'occasion d'énoncer en passant ceux concernant la technique. Leur exposé a pu paraître nous entraîner bien loin de notre sujet, et pourtant nous sommes au cœur même de la question : en ornant une garde de sabre d'un paysage, l'artiste ne cesse d'appliquer ces principes, consciemment ou non, qu'il les ait appris directement — comme ce fut le cas pour un grand nombre, peintres avant de devenir ciseleurs — ou encore qu'il les ait perçus par l'intermédiaire de peintures imitées.

II

Un exposé rapide de l'histoire parallèle du genre paysagiste japonais et de la ciselure, qui s'en est inspirée, va nous permettre de contrôler les affirmations précédentes.

Les premiers essais de paysage japonais, dans quelques paravents encore aujourd'hui conservés[1], datant du VIIIe siècle, sont nettement chinois *tang*, par leur façon vigoureuse et très simple de rendre les rochers et les arbres fleuris. Mais, à partir de la seconde partie de l'époque des *Fujiwara* (950-1160), le Japon s'engage franchement dans une voie vraiment nationale, les rapports avec la Chine étant presque entièrement rompus. L'art japonais, après avoir lentement absorbé les idées *tang* et les avoir digérées, se refuse à accepter de nouvelles notions étrangères et se replie sur lui-même. Après avoir fait descendre les dieux sur la terre en les peignant sous les traits de « beaux hommes », les artistes vont jusqu'à introduire le paysage dans la peinture bouddhique. Le sôzu Eshin, le



Fig. 3. — Garde en fer. Décor en léger reliff rehaussé d'un sobre « Nunome Zogan » d'or et d'argent. Type dérivé du genre dit « Kamakura » (XVIe siècle).

Collection de M. le marquis de Tressan.

1. Par exemple, paravent du *Shôsoin*, dont les six feuilles représentent des beautés sous les arbres (*Kokka*, n° 226, 1909) et qui daterait de l'an 756.

grand prédicateur de la doctrine *Jôdo* (deuxième moitié du xe siècle), dans sa fameuse *Mida Raigo* (la venue du Bouddha sur la terre), peint *Amida* et vingt-cinq *Bosatsu* descendant du ciel sur les nuages pour aller chercher l'âme d'un saint ermite vivant retiré dans les montagnes — et, soit dit en passant, une très belle garde d'un *Kaneiye*, appartenant à la collection du si regretté Dr Mène, a traité un sujet analogue. Si certains détails du paysage restent encore *tang*, d'autres annoncent déjà les *ye-makimono* postérieurs.

Bientôt, dans les grands paravents qu'on déploie dans certaines cérémonies religieuses et qui portent le nom de *sanzui bôbu*, ce ne sont plus les hautes montagnes des peintres chinois, mais les plaines ondulées des environs de Kyôto et de Nara que nous sommes appelés à contempler. Les plus anciens actuellement conservés, au *Tôji* et au *Jingôji*[1] (pl. hors texte)[4] et paraissant dater du xiiie siècle, sont décorés de collines, de cours d'eau paisibles aux lents méandres, de beaux arbres ombrageant des maisons. L'homme apparaît à côté de sa demeure. On peut y noter cet impressionnisme caractéristique du génie japonais que nous avons déjà signalé et que les Koêtsu et les Kôrin intensifièrent plus tard, par réaction contre l'analyse excessive d'autres écoles. Les contours des mouvements de terrain sont renfermés dans de larges bandes ombrées de nuance bleue ou verte. Cette technique, dite *mosenhô* (littéralement : loi des contours), se retrouve dans une catégorie particulière de gardes de sabre en fer, qui a donné lieu à bien des discussions. Ce sont celles du type dit de *Kamakura*, qu'Hayashi faisait remonter au xiie siècle, mais qu'on s'accorde aujourd'hui à rajeunir d'au moins trois siècles. Leur style serait donc en quelque sorte de l'*archaïsme* ou mieux une expression, entre tant d'autres, de cette



FIG. 4. — GARDE EN FER AJOURÉ FIN DU XVIe SIÈCLE[1].
Collection de M. le marquis de Tressan.

1. La terminaison *ji* indique un temple bouddhiste.

tendance à la synthèse impressionniste, qui apparut à des époques bien différentes. Il y a d'ailleurs lieu d'observer que nombre d'œuvres postérieures, et en particulier les premiers *ye-makimono*[1], ont beaucoup de parenté avec les *sanzui byôbu*.

Ces gardes de sabre, plaques de fer assez minces et possédant une belle patine noire, sont ajourées de motifs d'insectes, de papillons, de champignons, d'armoiries stylisées, et décorées en léger relief de paysages fort simples où domine *une puissante synthèse* (fig. 1). Ces derniers représentent généralement des temples célèbres pour la beauté de leur site. Dans certaines de ces *tsuba*[2] probablement un peu plus récentes, un *nunome zogan*[3] très discret d'or et d'argent vient varier les effets (fig. 3). Le choix du genre de décor ici employé s'explique assez facilement. Les premiers *ye-makimono* n'avaient accordé au paysage qu'une place fort secondaire. Par contre, dès la fin du XIIIe siècle, celui-ci avait pris une très grande importance et cela précisément *dans les makimono illustrant des légendes religieuses*. Il est à croire que les édificateurs de temples voulurent « démontrer aux fidèles la raison de la construction de ceux-ci en faisant intervenir la divinité dans le choix de leur emplacement »[4]. Dans de telles œuvres,



FIG. 5. — GARDE EN FER AJOURÉ D'UNE ROUE HYDRAULIQUE SOUS UN PONT. TYPE « HEIANJÔ SUKASHI » (XVIe SIÈCLE).
Collection de M. le marquis de Tressan.

1. Rouleaux de peinture, dont les plus anciens actuellement conservés semblent remonter au IXe siècle, mais qui furent surtout à la mode à partir de la fin du XIIe. (Voir notre étude, *la Naissance de la Peinture laïque japonaise*, dans la *Revue*, t. XXVI, p. 148 et 149.)

2. Gardes de sabre.

3. Sorte de damasquinage.

4. Article de l'auteur dans la *Revue des Deux Mondes* du 1er septembre 1912 : *l'Evolution de la peinture japonaise du VIe au XIVe siècle*.

la nécessité de la description du site amena le peintre à s'occuper beaucoup plus du paysage. L'étude de ce dernier se trouva d'ailleurs facilitée par les modèles chinois *Song* qui se répandirent dès cette fin du XIII[e] siècle. Ces modèles étaient nettement caractérisés par le retour vers une simplicité voulue et l'emploi des teintes légères en opposition complète avec les enluminures, parfois épaisses, des maîtres de *Yamato e* [1] de la période précédente. On apporta, en particulier, une plus grande attention au rendu de la perspective aérienne.



FIG. 6. — GARDE EN FER AJOURÉ. MOTIF « YATSUHASHI » (XVI[e] SIÈCLE).
Collection de M. le marquis de Tressan

Une seconde catégorie de gardes de sabre en fer incrusté de laiton, datant franchement du XVI[e] siècle et connue sous le nom de *Heianjô zogan* [2], semble la continuation logique de celle précédemment étudiée. Le paysage y est plus complet et s'anime de personnages (fig. 2), mais il conserve des tendances très synthétiques. La règle *mosenho* est encore appliquée. Les aiguilles de pin y sont groupées en « rayons de roue » (*sharinshin*), suivant un procédé très connu. Le couple figuré qui a nom *Takasago* — quelque chose comme Philémon et Baucis — vaque à ses occupations avec une amusante naïveté. Quelques traits gravés dans le bronze suffisent à rendre les physionomies et les plis des vêtements. *On sent l'artiste sincère et c'est là ce qui nous émeut dans son œuvre.*

Dans les fins ajourages en silhouettes positives (*hinata*) du type

1. Littéralement « dessins du *Yamato* ». Cette expression se rapporte généralement aux œuvres purement japonaises.
2. Incrustations de Heianjô (ancien nom de Kyôto).

Heianjô sukashi [1] (peut-être fin xve, en tout cas au moins xvie), on peut noter des tentatives d'une autre sorte, au point de vue technique tout au moins (fig. 5, 6 et 7). Pour traiter un paysage, le ciseleur se voit alors réduit à une synthèse encore plus osée, puisqu'il ne possède que les ressources d'une peinture sans largeur ou encore, si l'on veut, d'une sculpture sans épaisseur. Il choisit deux ou trois éléments caractéristiques et leur réunion doit évoquer une scène complète. La garde ajourée d'iris sous un pont (fig. 6) permettra de comprendre ce genre de composition. Son décor est célèbre et porte le nom de *Yatsubashi* (littéralement : les huit ponts). Il illustre en quelque sorte un passage très connu du *Ise Monogatari*, sorte de recueil de contes datant de la première moitié du xe siècle. Dans ce récit, l'auteur nous décrit les aventures de plusieurs amis durant un « Voyage dans l'Est » : « Il arrivèrent un jour à un endroit qui se nommait *Yatsubashi*, dans le pays de *Mikawa*. La raison pour laquelle ce pays s'appelait ainsi était que plusieurs cours d'eau s'y rejoignent et qu'on y a construit *huit ponts* ». Dans les marais voisins « des iris s'épanouissaient d'une manière charmante. Alors quelqu'un dit : « Chantez donc les sentiments qu'inspire le voyage en mettant le « nom de l'iris au commencement des vers » (c'est-à-dire en composant

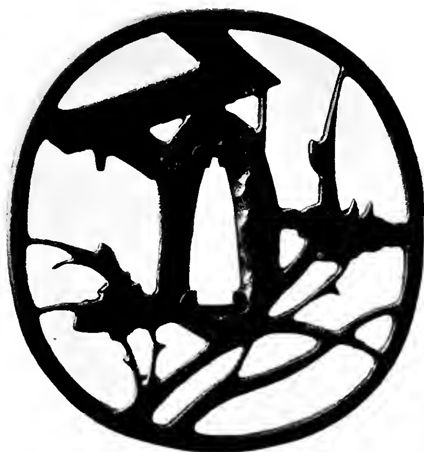


Fig. 7. — Garde en fer ajouré (xviie siècle).
Collection de M. le marquis de Tressan.

1. Ou ajourages d'Heianjô (l'ancien Kyôto). Les premiers ajourages sur fer datant de la période xiiie-xve siècle sont le plus souvent de simples découpages en négatif (*kage sukashi*) dont le nombre dans une même *tsuba* va se développant peu à peu. Ce n'est guère qu'à partir de l'époque du shogun Ashikaga Yoshimasa (1444-1472) que les travaux d'ajourage se perfectionnèrent dans les *Kanayama* et *Heianjotsuba*, dues à des spécialistes et non plus à des armuriers ou à des forgerons de sabres.

un acrostiche avec le mot *kakitsubata*, nom de l'iris des prés [1]).

La garde de la figure 4 possède un détail intéressant à noter : la figuration des nuages en bandes parallèles. C'est là une analogie de plus avec les paysages des *ye-makimono* de l'école de *Tosa* [2]. Cette façon de rendre les nuages a été parfois qualifiée de conventionnelle [3]. Il importe pourtant d'observer que, dans les pays de fréquents brouillards tels que le Japon, on voit fréquemment de longues bandes brumeuses flottant en l'air et séparées par des intervalles de clarté. Les Japonais donnent plusieurs autres raisons, d'ordre décoratif, de ce procédé et nous avons eu l'occasion de les citer ailleurs [4].

MARQUIS DE TRESSAN

(A suivre.)

1. M. Revon, *Anthologie de la littérature japonaise.*
2. Voir, en particulier, la figure 11 de *la Naissance de la Peinture laque japonaise*, dans la *Revue*, t. XXVI, p. 5.
3. Ce procédé se nommait *kou-le* en Chine, où il était connu et appliqué.
4. *Revue des Deux Mondes ;* 1er septembre 1912.



NOTES SUR LE GRECO[1]

III

LE BYZANTINISME



L'ÉTRANGER qui avait été l'élève de Titien et l'hôte du palais Farnèse ne s'était pas complètement italianisé. C'est à Venise ou à Rome qu'il avait reçu le surnom qui est devenu son nom dans l'histoire. Tandis qu'un puriste comme Paravicino appelle le peintre *El Griego*, en se servant du mot castillan qui suit le nom de Theotocopuli dans certains actes notariés, d'autres actes font mention de *Dominico Greco*, en adoptant la forme italienne qui devait être familière aux amis du peintre et qui resta seule dans la mémoire des chroniqueurs et des artistes d'Espagne.

Le Greco fut assez rebelle au castillan : il déclare qu'il l'entend mal, en 1579, lors d'un litige qu'il eut avec le chapitre de la cathédrale, à propos du fameux *Espolio*, deux ans au moins après son établissement à Tolède. Il continua de lire l'italien, qu'il avait dû pratiquer couramment, et le grec, qui était sa langue maternelle. Dans la petite bibliothèque qu'il laissa à son fils et dont l'inventaire a été retrouvé par D. F. de San Román, une trentaine de livres grecs figurent à côté de Pétrarque, de l'Arioste, de « cinquante autres livres italiens » et de dix-sept volumes de « roman ».

1. Troisième et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXIX, p. 401, et t. XXXII, p. 401.

Ce n'est pas seulement la Bible, les Histoires de Josèphe, les Fables d'Ésope, que lisait en grec Theotocopuli, mais Plutarque, Démosthène, Socrate, Xénophon et les tragédies d'Euripide. Sa connaissance du grec contribua sans doute à lui attirer l'amitié d'Antonio Covarrubias, l'helléniste de Tolède, et lui valut peut-être, plus que son génie de peintre, l'estime des lettrés de son temps.

Les occasions de parler le grec moderne étaient rares à Tolède. Une fois pourtant, le Greco fut appelé à faire usage de son parler crétois devant les juges de l'Inquisition. Le terrible tribunal n'avait pas épargné les artistes qui étaient venus en Espagne comme les ambassadeurs de la Renaissance italienne. C'est dans un cachot d'église, à Séville, que Torrigiani, le sculpteur florentin exilé par Laurent de Médicis, après le coup de poing fameux qui écrasa le nez de Michel-Ange, mit fin à sa vie errante en se laissant mourir de faim. Au temps où Charles-Quint achevait le rêve immense de sa vie dans la solitude de Yuste, le Milanais Pompeo Leoni, qui était le sculpteur de César, tomba sous l'accusation vague et redoutable de luthéranisme. Il figura, en 1558, à Valladolid, dans la procession d'un *autodefé*, et s'en tira avec une année de retraite forcée dans un couvent. Quand le Greco comparut, en 1582, devant l'Inquisition de Tolède, ce ne fut pas comme accusé, mais comme interprète[1]. Le prévenu était un pauvre diable appelé Michel Rizo Carcandil. Natif d'Athènes, où il avait été « fait Turc » par force, il avait été emmené, vers l'âge de douze ans, à Constantinople. Le jeune Grec parvint à s'embarquer et commença un long voyage dans lequel le Greco put reconnaître ses propres aventures. Après avoir passé de Sicile à Barletta, puis à Naples, ils gagna Rome, où il entra au service d'un Grec, Démétrios Phocas, qui avait déjà un autre serviteur grec, appelé Nicolas. Les trois Grecs se rendirent en Espagne, après avoir passé par Florence : peut-être voulaient-ils faire, comme ils le dirent, le pèlerinage de Saint-Jacques de Galice. Ils échouèrent, on ne sait comment, à Tolède. Là, Nicolas dénonça à l'Inquisition Michel et son maître lui-même. Il les accusait de vivre à la mode des Turcs et des Morisques, de faire les gestes de la prière musulmane et surtout de se laver immodérément. Abuser de l'eau était un crime qui, au temps des Rois Catholiques,

1. Les documents du procès où est intervenu le Greco ont été découverts par D.-J. Martí y Monsó et publiés par lui dans le *Boletín de la Sociedad castillana de excursiones*, en novembre 1903.

avait envoyé quelques femmes de Guadalupe au feu[1]. Careandil, seul poursuivi, comme le plus humble, put prouver son innocence et fut absous, le 7 décembre 1582.

Le Greco avait contribué à sauver de l'Inquisition d'Espagne un Athénien. Il retrouva à la fin de sa vie d'autres Grecs venus à Tolède : un Constantin Phocas — qui était peut-être un fils de Démétrios —, et un docteur Diogenis Paramonlio, assistaient le Greco à son lit de mort[2].

Le grec resta la langue de l'artiste dans ses œuvres : peu après son arrivée d'Italie, c'est en grec qu'il écrit un verset de saint Luc sur une banderole lumineuse, au-dessus de *l'Adoration des Bergers*, destinée à Santo Domingo el Antiguo. Pour signer son nom, le Greco n'emploie les lettres latines que lorsqu'il écrit sur un papier de notaire : alors la plume donne toujours au nom



SAINT FRANÇOIS RECEVANT LES STIGMATES.
Revers du panneau central d'une icone gréco-vénitienne.

1. Voir l'importante étude de Dom F. Fita, *la Inquisicion en Guadalupe* (*Bulletin de l'Académie royale de l'histoire* ; Madrid, 1893).
2. F. de San Roman, *El Greco en Toledo* ; p. 188.

de *Theotocopuli* sa désinence italianisée. Mais, lorsque le nom est mis au pinceau sur la toile fraîchement couverte, invariablement il est tracé en caractères grecs : dans les tableaux d'Italie et dans les premières œuvres de Tolède, en majuscules ; puis, le plus souvent, en minuscules, et parfois avec des ligatures compliquées. La désinence du nom est toujours grecque : Θεοτοκόπουλος. En Italie comme en Espagne, le peintre fait suivre parfois son nom du nom de sa patrie et se dit Crétois, Κρής.

On doit se demander si les toiles que le peintre a marquées de son étrange grimoire n'ont de grec que la signature. Nous ignorons ce que le Greco a pu retenir de son enfance crétoise ; mais à Venise même, où l'adolescent rencontra les maîtres illustres qui lui donnèrent les leçons de l'avenir, il dut fréquenter des peintres crétois, dépositaires d'antiques traditions. En 1524, un Candiote, Giovanni di Nicola Platipodi, peignait à Udine. Pendant tout le xvi[e] siècle d'autres peintres crétois passent à Venise : Giovanni di Manoli, Marco Canzo, Giovanni Lubini. La liste n'est pas close avec le Greco ; après qu'il eût quitté l'Italie, un autre Crétois, Michele Damasceno, travaille encore à Venise, en 1577, près d'André Vassilacchi de Milo[1].

Ces peintres crétois de Venise ne sont que des noms. La série même des fresques qui ont été retrouvées dans l'île natale du Greco s'arrête vers 1525. A Venise, comme dans leur patrie, les peintres crétois ont été des peintres d'images pieuses, d'icones : Giovanni Lubini était *depentor de Madone*.

Les icones byzantines ont joué un rôle capital dans la formation de la peinture moderne en transmettant à un Duccio et même à un Giotto ce qu'elles conservaient obscurément de la peinture antique. Il reste fort peu de ces précieuses icones du xiii[e] siècle que l'on puisse rapprocher des œuvres italiennes. Au contraire, les petites icones du xvi[e] ou du xvii[e] siècle, grecques ou slaves, dont la sévérité archaïque est amollie par des recherches de dessin italien et de coloris vénitien dorment encore nombreuses dans les recoins les plus humbles des musées. Un hasard m'a fait passer entre les mains une icone grecque du xvi[e] siècle[2], un

1. Gerola, *Monumenti veneti dell' isola di Creta* (*R. Ist. Ven. di Sc. e d'Arti* ; Venise, 1908, t. II, p. 30). — Sur Vassilacchi, voir la *Revue* ; t. XXXII, p. 405.
2. Je ne sais où se trouve aujourd'hui cette icone qu'un antiquaire m'a présentée à Lyon.



triptyque portatif qui avait été certainement peint à Venise ou dans une île grecque appartenant à Venise : le couronnement cintré du cadre est celui d'une église vénitienne. Le motif central est un *Jugement dernier*, parfaite miniature d'une peinture de l'Athos. Mais dans la scène de *la Résurrection*, le Christ est d'un dessin tout italien; or, ce Christ a exactement la pose du ressuscité de Santo Domingo el Antiguo : il est le schéma grossier d'une des plus nobles figures du Greco. Au revers du *Jugement dernier*, le peintre grec a placé un sujet italien, *Saint François recevant les stigmates*[1]; mais il l'a peint avec une simplicité d'ordonnance qui semble revenir au temps de Giotto, et avec une technique toute byzantine. Ces menus accents de couleur blanche qui détachent les figures sur le fond noirâtre, ces doigts filés d'un trait de pinceau, ces rochers archaïques, ces arbres nains, nous les retrouvons dans une des plus anciennes œuvres que le Greco ait signées, le petit *Saint François* qui appartient au peintre Zuloaga.

Il serait puéril d'attribuer au Greco débutant l'icone qui annonce si directement deux de ses tableaux ; mais le peintre qui a mis un peu de son génie dans *le Christ ressuscité* et dans le *Saint François*, a connu les mêmes modèles que le peintre de l'icone. Celui-ci, ce *Grecolo*, plus byzantin qu'italien, peut personnifier pour nous la première étape du Greco.

Le problème du byzantinisme du Greco, qui se présente à la fin de la Renaissance comme une dernière « question byzantine », a été posé par des critiques espagnols. D. Salvador Sanpere y Miquel a dédié au Greco une ingénieuse étude[2] : il y a inséré fort à propos la page du *Manuel de la peinture*, où un moine de l'Athos enseigne la manière de peindre des Crétois. En vérité, l'usage du « proplasme » de teinte foncée qui soutient les notes vives, l'emploi du noir pur à côté des rehauts blancs sont des procédés que l'on reconnaîtrait sans trop de subtilité dans le flot opulent des couleurs du Greco et sous les jeux tout vénitiens de sa touche.

L'art qui était celui de sa patrie et de sa race, le peintre l'avait abandonné tout entier dans ses œuvres vénitiennes et romaines. Les traditions qui étaient pour lui des souvenirs d'enfance ne remontent des profondeurs de l'oubli que lorsque le Greco se trouve exilé loin de cette Italie

1. Les sujets peints au revers des volets sont *la Nativité* et *la Pentecôte*.
2. Dans un numéro spécial de la revue *Hispania* (30 janvier 1902).

qui était devenue sa patrie d'artiste. Le *Saint François* de la collection Zuloaga, si peu vénitien et à demi byzantin, doit être contemporain des tableaux de Santo Domingo el Antiguo. Pendant que le Greco achevait ces derniers tableaux, toute une composition byzantine s'était reformée dans sa mémoire et avait couvert la grande toile de *l'Espolio*.

Justi a noté le premier que la scène représentée sur le tableau de la cathédrale de Tolède se retrouvait sur une mosaïque de l'église de



Cliché Bertaux.

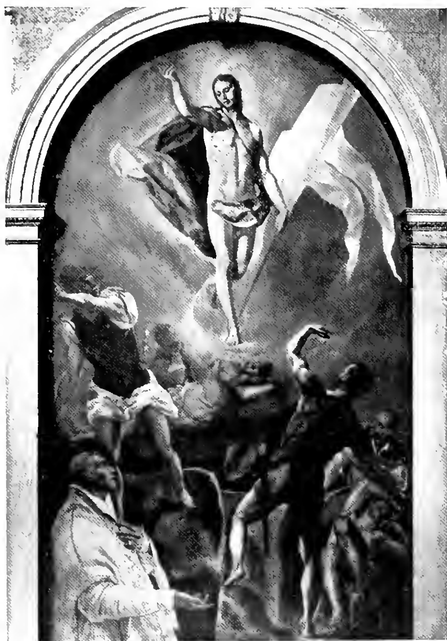
LE CRUCIFIEMENT, LE JUGEMENT DERNIER ET LA RÉSURRECTION.

Icone gréco-vénitienne du XVIe siècle.

Monreale, en Sicile. Il est douteux que le Greco ait proposé au chapitre le sujet de *l'Espolio* : le Christ dépouillé de ses vêtements était un thème de méditation ingénieusement choisi pour le vestiaire où les chanoines allaient déposer, après l'office, leurs surplis et leurs fourrures. Mais le peintre, en plaçant devant le Christ la croix, où un valet perce des trous à la vrille dans un raccourci superbe, a transporté dans l'iconographie byzantine le sujet qui lui était donné. Rien de plus byzantin que ce sujet du Christ « patient devant la croix » : « ἑλκόμενος ἐπὶ σταυροῦ », ainsi que porte l'inscription du reliquaire de Gran, en Hongrie[1] ; ou

1. Schlumberger, *l'Épopée byzantine* ; t. I, p. 81. — Diehl, *Manuel* ; p. 648, fig. 328.

simplement ἑλκόμενος, nom qu'une icone célèbre de l'Homme de douleurs avait donné à une église de Monemvasie où elle était conservée. Le Greco s'est souvenu, à Tolède, d'une de ces images pieuses qui arrêtaient des fidèles dans une pause de recueillement, au milieu du récit de la Passion[1]. Il est vrai qu'en reprenant des procédés et des thèmes « byzantins », l'artiste, affranchi par les leçons des maîtres de Venise, prête une vie nouvelle et une énergie victorieuse à un art qui lui était parvenu momifié par une vieillesse séculaire. Dans le tableautin de saint François, le blanc qui inonde le rocher de miniature byzantine est l'éclair qui accompagne le miracle. Dans *l'Espolio*, l'icone du Christ ἑλκόμενος devient un drame tumultueux et superbe. Cependant l'icone est derrière le tableau, — ailleurs dans le tableau même. La Sainte Face que le Greco a placée au milieu du retable de Santo Domingo el Antiguo, et qui y est restée, a le type et la coiffure d'une sainte image de Russie : c'est le Christ d'Ouchakov[2]. Le Greco avait peint pour Santo Domingo une autre Sainte



LE GRECO. — L'ASCENSION.
Tolède, Santo Domingo el Antiguo

1. Des icones analogues ont pu être connues en France. Le Christ de Pitié byzantin me parait avoir été le lointain prototype des gravures et des statues françaises ou flamandes dont M. Mâle a vu la véritable signification (*l'Art religieux à la fin du moyen âge*; p. 87-88).

2. Kondakov, *Licevoj Ikonopisnyi Podlinnik;* Saint-Pétersbourg, 1905, pl. III et 2. Cf. pl. VII, et 39, pl. 25, p. 64. Je dois ce rapprochement, avec d'autres, à l'amitié de M. G. Millet.

Face, qui a été transportée dans une église voisine : cette fois, le voile sacré est tenu par une Véronique, qui n'est autre que la maîtresse du peintre, Doña Jerónima de las Cuebas. Rien ne peut mieux éclairer certains aspects de l'art du Greco que ce portrait d'une jeune Espagnole présentant de ses mains délicates une image pareille à celles qu'adoraient les Grecs et les Slaves.

Dans les œuvres les plus étranges du peintre et les moins italiennes, il est souvent difficile de distinguer entre ce que le Greco a retrouvé de ses souvenirs byzantins en Espagne et ce qu'il a pris au « milieu » tolédan où il vécut. Byzance et Tolède semblent s'unir dans les portraits du peintre, plus extraordinaires et plus hallucinants que ses visions. Ces *caballeros* vêtus de noir ne ressemblent pas seulement à leur contemporain, le « Chevalier à la triste figure » : encerclés dans leur fraise godronnée, comme des saints dans leur auréole, ils ont le teint d'ocre et de fard qu'employaient les peintres crétois, d'après le *Manuel* de l'Athos ; vus de face, ils nous regardent avec les grands yeux des portraits qui, au commencement de l'ère chrétienne, ont été placés, comme des masques au regard vivant, sur la face des momies du Fayoum [1]. La tradition de ces portraits hellénistiques ne s'était jamais complètement perdue dans l'art byzantin et avait eu une dernière renaissance dans l'art des peintres crétois, renommés comme portraitistes [2]. Cette renaissance se poursuit à Tolède dans les portraits du Greco.

Les modèles qui ont posé à Tolède devant le Crétois, élève des Vénitiens, n'étaient pas eux-mêmes sans ressemblance avec les Orientaux auxquels les peintres grecs d'Égypte ont donné une immortalité. Maurice Barrès, en feuilletant le *Tizón*, ce pamphlet d'un cardinal qui dénonçait l'impureté des plus nobles familles d'Espagne et leur union charnelle avec les races maudites, a deviné ce qu'il y a de sang juif ou more dans les portraits du Greco [3].

Nous savons où le Greco habitait à Tolède et que sa « maison », ressuscitée par le marquis de la Vega Inclán avec tant de goût et d'amour, est au moins la dernière qui se soit conservée de l'ilot des *Casas del*

1. Indiqué par D. E. Tormo, *Desarrollo de la pintura esp. del s. XVI* ; Madrid, 1902, p. 190.

2. G. Millet, *Portraits byzantins* (*Revue de l'Art chrétien* : 1911, p. 445-451), et l'ouvrage de P.-W. de Gruneisen sur *le Portrait* ; Rome, 1911.

3. *Greco ou le secret de Tolède* : édit. de 1912, p. 108.

Marqués de Villena, où le grand peintre a vécu et est mort. A deux pas de là s'élève la synagogue si précieusement décorée au XIV[e] siècle par le trésorier Samuel Ben Lévi. Purifiée après le grand exode des juifs au temps des Rois Catholiques, cette synagogue était, du vivant du Greco, une église placée sous le vocable de la Mort de Marie. Mais le quartier environnant restait peuplé de descendants des exilés. De même que Rembrandt a trouvé dans le quartier juif d'Amsterdam les jeunes rabbins dont il a fait ses incarnations du Christ, de même le Greco a pu donner à la Sainte Face et au Christ bénissant une vie que n'avaient plus les icones byzantines, en faisant poser devant lui quelque petit-fils de juif aux grands yeux bruns et doux. Les musulmans mal convertis remplissaient encore Tolède, quand le Greco vint d'Italie : il assista, peu après son arrivée, au concile provincial de 1582, qui interdit aux infidèles l'usage de leur dialecte arabe et, dans sa vieillesse, il vit l'expulsion des Morisques, qui dépeupla Tolède.



LE GRECO. — LA SAINTE FACE.
Actuellement à l'église Santa Leocadia, Tolède

La ville, déchue de son rang de capitale au profit de Madrid, conservait les trésors de l'art musulman, français, flamand, allemand, italien, que les siècles avaient accumulés sur son rocher. Elle avait, sous le règne d'Isabelle et de Ferdinand, mêlé les arts de l'Occident et de l'Orient dans la

confusion éblouissante du décor de San Juan de los Reyes. Elle possédait ses armées de statues cosmopolites, son style de décoration original et merveilleux, ses richesses d'Église dont les restes sont encore sans pareils au monde. Avant l'arrivée du Greco, il lui manquait un peintre.

Ce peintre ne pouvait pas sortir des entrailles de Tolède et d'une race où dominaient encore les peuples ennemis des images. Les Flamands et les Italiens qui vinrent, au xve et au xvie siècles, peindre en Espagne y restèrent tels que chez eux et étrangers. Les peintres tolédans ne surent que s'italianiser. L'un d'eux, Blas de Prado, fut envoyé par Philippe II au sultan du Maroc. Il ne rapporta pas du pays qui devait révéler à un Delacroix toute une musique nouvelle de la couleur ce que Gentile Bellini avait rapporté un siècle auparavant de Constantinople. Il garda seulement l'habitude de s'asseoir à la moresque sur des coussins et des tapis; sa peinture resta glacée ; ses portraits n'eurent pas même l'implacable exactitude d'Antoine Moro et de son disciple Alfonso Sanchez Coello, le Flamand et le Portugais, peintres d'une famille royale qui était de souche allemande et bourguignonne, et d'une cour où des princes italiens, comme Alexandre Farnèse, se rencontraient avec des Anglaises, comme la charmante Jane Dormer, épouse du duc de Feria.

Le départ de cette cour, qui avait quitté Tolède en 1561, quelques années avant l'arrivée du Greco, laissait la ville aux purs Castillans, qui devinrent les modèles de l'étrange peintre. Le Grec, seul de son temps, sut faire passer dans le tissu de ses toiles la vie et l'âme de la race qui l'avait adopté, en stylisant ce qu'il y avait, dans cette race, de plus profond, — en retrouvant, dans l'Espagnol, l'Oriental.

L'image de Tolède, hautaine et mélancolique, et déjà saisie par l'engourdissement de la mort, est tout entière dans l'assemblée des *caballeros* qui assistent à l'enterrement du comte d'Orgaz. Pour que le Greco donnât à ceux qui devaient le chercher « le secret de Tolède », il a fallu ce miracle d'un peintre qui en traversant toute la Méditerranée, s'en vint apporter quelques souvenirs d'un art d'Orient, triste et vieilli, à la vieille cité qui allait s'endormir dans les rêves de sa jeunesse orientale.

E. BERTAUX

LES PENDULES DU MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS



LE Musée des Arts décoratifs, quoique de date relativement récente, est devenu rapidement une des gloires artistiques de la ville de Paris. Son éminent conservateur, M. Metman, a entrepris une tâche par laquelle il a devancé tous les autres musées de la capitale, celle de faire connaître, en les publiant, les richesses du Pavillon de Marsan et son grand ouvrage, qui comprend déjà cinq volumes, sera, pour toutes les bibliothèques du monde et pour tous les amateurs, une source inappréciable de précieux documents [1].

Pour donner une idée de l'intérêt de cet ouvrage, édité par M. Longuet, au lieu de le considérer dans son ensemble, je l'étudierai simplement dans l'une des innombrables séries qui composent le Musée et je parlerai des pendules, m'attachant à montrer qu'il n'est pas un objet créé par les hommes qui ne soit, aussi bien que les plus grandes œuvres monumentales, l'expression de leur pensée et de l'état social au milieu duquel ils ont vécu.

La plus ancienne pendule du Musée date des premières années du XVIIe siècle. A ce moment, le style brillant de la cour des Valois a sombré dans les malheurs de la guerre civile et une violente réaction se produit contre le luxe de ses arts. Tout s'attriste ; la société nouvelle, plus grave, ne veut plus de cette prodigalité d'ornements qui couvraient tous les monuments et jusqu'aux plus petits objets du mobilier : elle va lui substituer une sobriété puritaine. La sculpture est délaissée pour s'être faite trop

1. *Le Musée des Arts décoratifs*, publié sous la direction de M. Louis Metman, D.-A. Longuet, éditeur. Les illustrations qui accompagnent cet article ont été exécutées d'après les documents réunis dans les deux volumes de cet ouvrage consacrés au *Bronze*.

sensuelle, et l'architecture seule, l'architecture toute nue, semble avoir du prix aux yeux des hommes de cette époque. C'est le style de la contre-Réforme, tel qu'il s'était constitué à Rome vers le milieu du xvie siècle, qui pénètre en France et domine pendant tout le règne de Louis XIII. La pendule que l'on voit sur notre première figure, avec ses lignes droites, les pilastres cannelés qui la bordent, les lignes horizontales qui la surmontent, ressemble à une œuvre d'architecture, et cette sévérité était bien faite pour plaire à la société dirigée par le cardinal de Richelieu.

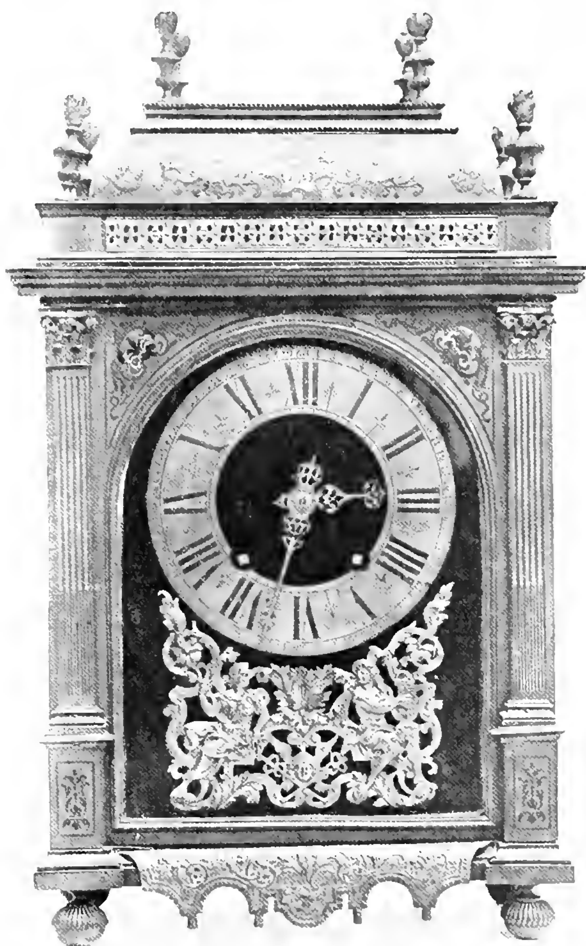


Fig. 1. — Pendule de style Louis XIII.
Musée des Arts décoratifs.

Avec Mazarin, c'est l'art du xviie siècle romain, un art plus somptueux, qui fait renaître la joie en France; et la venue du Bernin à Paris, en 1665, achève de transformer l'art français, en provoquant la création du style Louis XIV, tout imprégné d'influences italiennes.

Les pendules commencent à s'éloigner de la rigidité des lignes droites; on renonce aux pilastres, aux entablements et aux piédestaux, en un mot, à tout l'appareil architectural, pour rechercher des formes plus séduisantes. La courbe, la ligne charmante de tous les êtres qui vivent, va apparaître et pendant longtemps s'imposer tyranniquement dans toutes les œuvres d'art. A côté de ce changement dans les lignes ornementales, un fait nouveau et plus important va se produire :

c'est la réapparition de la forme humaine, si longtemps abandonnée. Diverses pendules nous montrent un premier essai de ces recherches, dont la pendule de la figure 2 marque l'apogée. Il est difficile de voir une œuvre plus savamment et plus richement ordonnée, également belle par la conception de l'ensemble, par la disposition des parties ornementales et la finesse d'exécution de tous les détails. Dans le bas, des figures de femmes nues, vues à mi-corps, forment une assise puissante sur laquelle s'appuie le corps de la pendule ; deux lignes inclinées, et non deux lignes verticales, dessinent sa silhouette qu'enrichissent les formes délicieusement capricieuses de deux dauphins. Le sommet de la pendule n'est plus rectiligne, mais s'arrondit, en suivant la courbe du cadran, et se termine par une masse robuste, qui semble un véritable dôme, surmonté d'un groupe de trois statues. Tout, jusqu'à ce petit dôme, évoque à la pensée des formes italiennes. L'œuvre s'ordonne selon le style créé par le Bernin, style qui pendant tout un siècle eut un si grand succès à Rome et à Paris. Cette pendule, par l'ampleur de sa base, par la magnificence de son couronnement, est conçue selon le programme même que suivait le P. Pozzo dans son merveilleux autel de saint Ignace au Gesu. C'est bien la pendule noble, riche et puissante, convenant à la société qui voyait construire Versailles et le Dôme des Invalides.

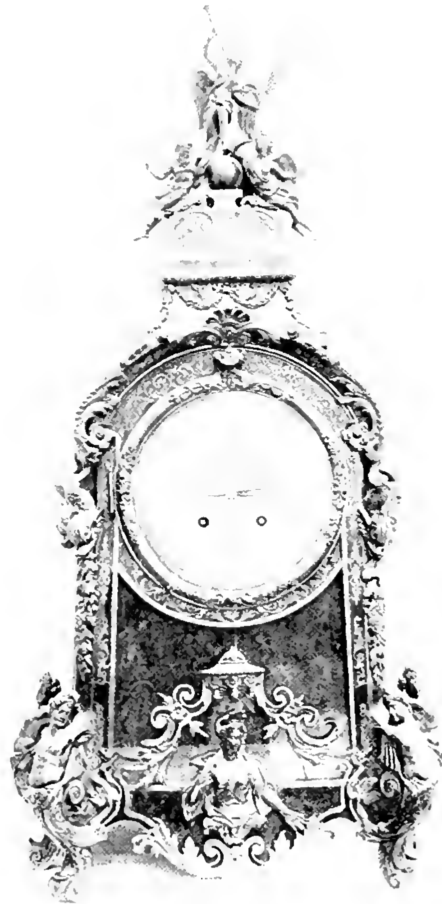


FIG. 2. — PENDULE DE STYLE LOUIS XIV.
Musée des Arts décoratifs

Comment cet art allait-il évoluer ? En perdant un peu de sa force pour

se faire plus gracieux et plus féminin. Au monde guerrier et conquérant des grandes années du règne de Louis XIV, succède la société moins énergique et plus sensuelle du XVIIIe siècle. En voyant la pendule de la figure 3, on comprendra que tout va devenir moins fort, mais plus charmant ; tout le dit, depuis le couronnement, qui ne comprend qu'une figure, jusqu'à la base plus simple, faite uniquement de légers ornements ; et le motif central représente ce qu'il y a de plus tendre et de plus fragile dans la nature, de petits enfants.



Fig. 3. — Pendule de style Régence.
Musée des Arts décoratifs

On remarquera dans cette pendule une forme cintrée que nous n'avions encore jamais vue. C'est une imitation d'une des formes vivantes qui plaisent le plus à nos yeux, l'amincissement de la taille de la femme. Au XVIIIe siècle, par des moyens factices, on cherche à rendre cet amincissement de plus en plus sensible. La mode veut qu'on aide la nature, et les pendules, comme les femmes, porteront des corsets : toutes les pendules de la première moitié du XVIIIe siècle auront des formes cintrées. A cette caractéristique, il en faut ajouter une autre plus importante encore : le développement excessif de l'arabesque, dont il est intéressant de rechercher les causes.

En construisant Versailles à l'italienne, en adoptant le marbre comme

revêtement des murs, on avait fait des intérieurs ne convenant pas au climat de Paris, des intérieurs trop froids et tout à fait inhabitables. A juste raison, au XVIII[e] siècle, on renonça à cette mode étrangère, on



FIG. 4. — PENDULE DE STYLE LOUIS XVI.
Musée des Arts décoratifs.

mit sur les murs le vêtement plus chaud des boiseries, et ces boiseries entraînèrent un nouveau type de décor, le décor plus fin qui convenait à la fibre tendre du bois. De là ce style où les branches, les tiges des plantes, les coquilles, les rocailles, surtout les fleurs, tiennent tant de place. La fleur, c'est l'ornement de toutes les civilisations raffinées. Ce sont des

fleurs que Botticelli, à la cour du Magnifique, brode sur la robe de sa Primavera et, au XVIIIe siècle, ce sont des fleurs que l'on voit sur les pendules comme sur les robes de la Pompadour.

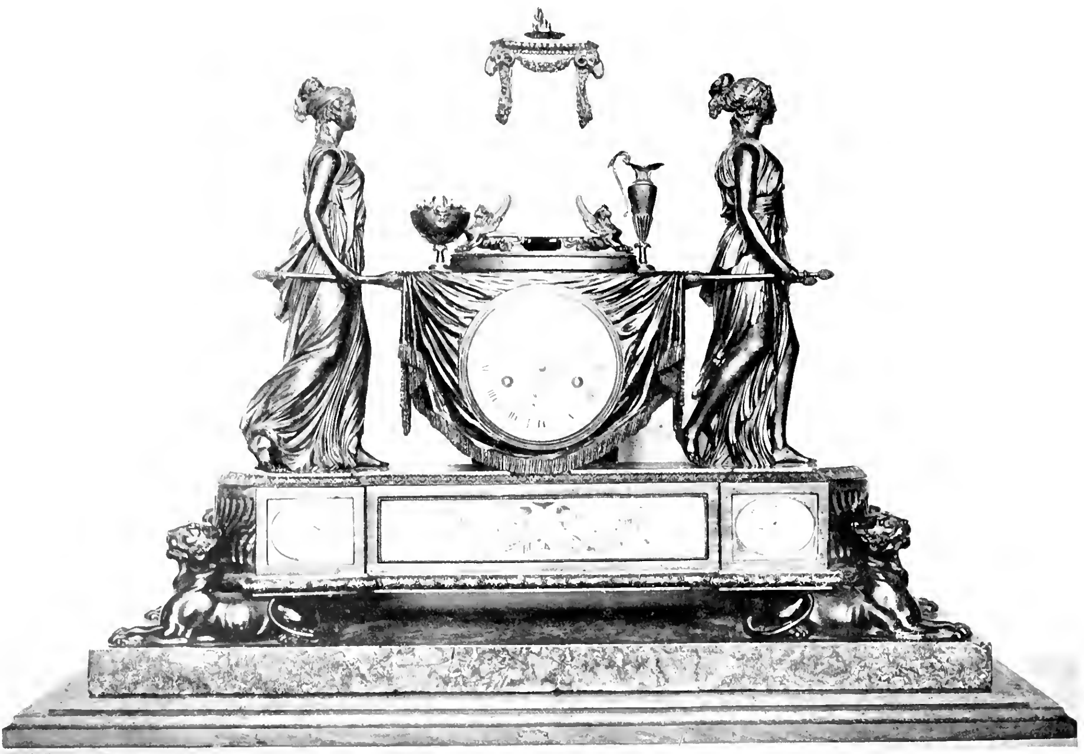
Cette étude des fleurs et surtout celle de leurs tiges souples et légères conduisirent les artistes à s'intéresser de plus en plus aux courbes et à la complication de leurs lignes. Il fut un moment où ces caprices les passionnèrent à un tel point qu'ils se détournèrent de toute autre recherche, devançant en cela ces décorateurs modern-style qui, de nos jours, en agitant des lanières de fouet, croyaient donner aux arts plus d'espace et de liberté.



FIG. 5. — PENDULE DE STYLE EMPIRE.
Musée des Arts décoratifs.

Ce ne fut heureusement, alors comme aujourd'hui, que le jeu d'un moment. Il y avait autre chose à choisir dans la nature, et plus que la forme des tiges, plus même que la forme des fleurs : il y avait la forme de la beauté par excellence, la forme humaine, que les décorateurs du début du XVIIIe siècle avaient trop négligée, et qui allait, dans le style Louis XVI, reprendre toute la place qui lui est due.

Dans l'âge nouveau, le fait que la figure humaine est choisie pour la décoration, même par les plus modestes artistes, indique plus de sérieux, plus de pensée que dans l'âge précédent, et cette figure, il faut le signaler, est observée, non plus avec la sensualité libertine des petits maîtres des fêtes galantes, mais avec le sentiment plus chaste, plus moral d'une société désireuse de réformes sociales et confiante dans son espoir de les réaliser. Toute sa bonté, toute sa sensibilité, s'exprimeront dans



Pendule de l'époque de la Révolution.

Musée des Arts décoratifs.

la façon de comprendre le décor des pendules, comme dans les œuvres de Florian et de Bernardin de Saint-Pierre. Les lignes se simplifient en devenant des éléments secondaires. La courbe ne semble plus indispensable; le jour où la figure humaine reprend sa place, il convient que rien ne vienne lutter contre elle, et la ligne droite, bien faite pour lui servir de simple piédestal, réapparaît.

Le Musée possède toute une série de délicieuses pendules de style Louis XVI. Les figures n'en sont pas libertines, et pourtant, quoiqu'elles restent chastes, c'est encore l'Amour qui est là, dominant tout.

Quelle forme charmante que celle de cette pendule où le cadran est enserré par l'arabesque de deux figures, frémissantes, courbées et comme évanouies dans leur rêve d'amour (fig. 4). Dans une autre, une jeune fille se penche, allant au devant des caresses d'un petit Cupidon qui pose la main sur ses lèvres; et sur une autre, c'est une jeune fille endormie qu'un berger contemple en lui offrant une rose.

Tout cela, c'est l'expression d'une civilisation des plus raffinées. Mais ce n'est pas dans cette joie paisible que la France va s'endormir. A voir, sur la pendule de notre planche hors-texte, ces femmes si fières, à la tête haute, à l'attitude hardie, qui portent sur un brancard l'autel de la patrie, on sent que la période révolutionnaire va succéder à la monarchie de Louis XVI, et cette pendule dit l'énergie qui va transformer le monde. Ces deux figures de femmes sont sublimes comme la pensée qui les a inspirées.

Nous n'étudions pas avec assez de sympathie l'art de l'époque révolutionnaire et nous le connaissons mal. Il suffirait de voir seulement ces deux statuettes pour comprendre, comme devant l'*Hippolyte* de Guérin, ce que fut sa grandeur.

Mais en poursuivant sa marche, la Révolution, trop occupée à de grandes choses, néglige la futilité des formes décoratives. La préciosité des petits maîtres du XVIIIe siècle, leurs recherches de beauté subtile, ne conviennent plus à la démocratie nouvelle. Dans ce monde épris de logique, il faut que chaque objet se limite à sa fonction. Le rôle d'une pendule doit être de dire l'heure, et si elle la dit, on doit s'en contenter. A ces gens toujours en route, sur tous les chemins de l'Europe, il ne faut pas que rien de ce qui leur sert soit fragile, et la

pendule de la figure 5, massive et sans ornements, semble bien être la pendule des Maréchaux de l'Empire.

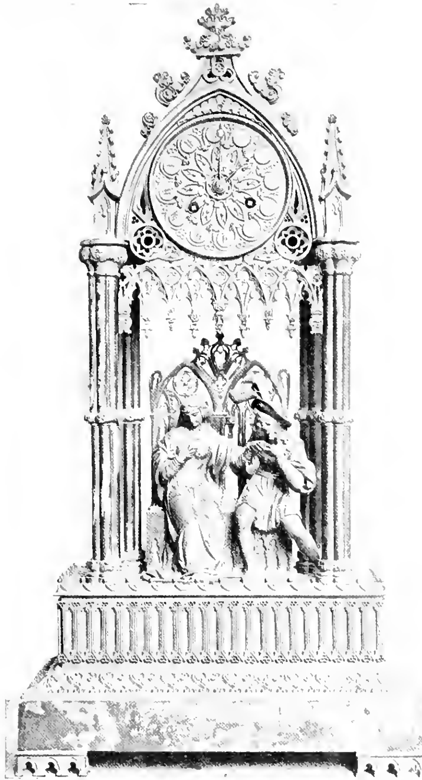


Fig. 6. — Pendule de style Restauration.
Musée des Arts décoratifs.

Quand l'ère des luttes prend fin, tous ces conquérants enrichis veulent à leur tour jouir du luxe de l'ancienne noblesse ; mais ils sont sans traditions et sans goût. Grands seigneurs aujourd'hui, hier ils étaient des paysans, et, dans leur art comme dans leurs vêtements, tout se gonflera, tout se surchargera de soie, de velours, de broderies, de panaches. Leurs pendules, trop lourdes, trop grosses, sont des meubles de parvenus.

Enfin la collection du Musée des Arts décoratifs, dont nous n'avons pu que signaler au passage les pièces les plus représentatives de chaque style, se termine par une pendule de la Restauration (fig. 6), œuvre bien caractéristique de son époque, et qui exprime par son retour aux formes gothiques, la volonté du peuple de se refaire une âme chrétienne.

Marcel REYMOND



E. Lami. — M. et Mme Gabriel Delessert.
Gouache. — Collection de M. E. Bocher.

EUGÈNE LAMI

Eugène Lami naquit en 1800 et mourut en 1890. Il assista donc à la chute de deux empereurs et de deux rois. Il vit, en un siècle, plus de changements dans l'Europe qu'il ne s'en était produit dans les siècles passés ; il vit toutes les conditions de l'existence bouleversées, car n'y a-t-il pas plus de différences entre les façons de vivre d'un sujet de Charles X et celles d'un citoyen de la troisième République, qu'entre les façons de vivre d'un sujet de Charles X et celles d'un bourgeois de l'ancien Régime ?

Illustrateur, peintre aussi, mais surtout illustrateur, Eugène Lami nous donne le spectacle amusant, frivole et, somme toute, assez superficiel, de plusieurs sociétés, ou, mieux, les spectacles successifs d'une même société : la bonne société. La mode, l'élégance et le luxe d'un siècle presque entier sont fixés d'une façon durable dans ses aquarelles, ses gouaches et ses petits tableaux. De belles robes et de beaux uniformes, des chevaux fringants, de luisantes voitures, les salons cossus de Louis-Philippe et de Napoléon III, les boulevards et le Bois d'un Paris alors minuscule et tout intime, d'un Paris qui ne connaissait ni les automobiles ni les enseignes lumineuses, d'un Paris qui commençait un peu au delà de

la Chaussée d'Antin pour s'arrêter à mi-route des Champs-Élysées, voilà ce qu'il nous montre d'une façon insouciante et légère, sans jamais faire le philosophe, comme Gavarni, ni le moraliste, comme Daumier. Il n'a souci que de grâce et de charme ; qu'on ne cherche dans son œuvre aucune leçon, aucune intention. Il dessine et peint ce qu'il voit pour le plaisir du moment. Feuilleter un volume qui contient les reproductions de ses aquarelles, de ses toiles, c'est se donner l'illusion que l'on se promène dans une ville disparue, soudain ranimée, dans laquelle on est un passant pareil à ceux que l'on voit dans l'allée de l'Impératrice ou sur le perron de Tortoni, coiffés de gibus très hauts de forme, vêtus de jaquettes à basques bouffantes et de clairs pantalons à sous-pieds.

Ce plaisir d'un voyage rétrospectif nous est offert par M. P.-André Lemoisne, qui a consacré à Eugène Lami un fort beau volume, où les reproductions sont abondantes, variées, et accompagnées d'un texte plein de clairvoyance, très ingénieusement orné d'anecdotes et de documents.

Grâce à M. P.-André Lemoisne, nous connaissons la vie d'Eugène Lami, son œuvre, et nous pouvons nous rendre compte de la place que cette œuvre mérite dans l'histoire des petits maîtres de la peinture française.

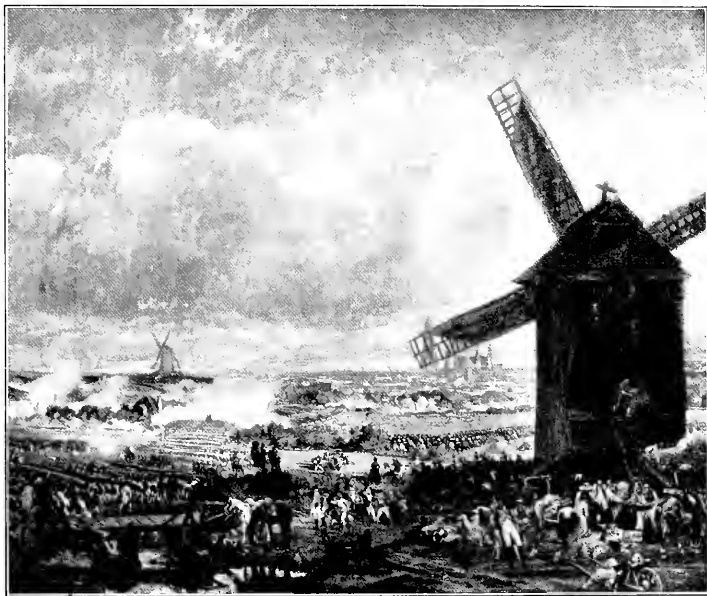
* * *

Fils de parents âgés, Eugène Lami, qui vit le jour le 22 nivôse an VIII, eut une enfance délicate, presque chétive, et inspira aux siens, d'abord, des inquiétudes que devait contredire un long et vert avenir. Son père était fonctionnaire administratif de l'Empire ; aussi le jeune Eugène assista-t-il de fort bonne heure à tous les spectacles militaires et pompeux que valaient aux Parisiens les victoires impériales.

A dix ans, il vit l'Empereur pour la première fois. Il rappelait cette entrevue dans ces termes : « J'avais dix ans au mariage de l'Empereur ; mon père me conduisit dans la grande galerie du musée. Napoléon était habillé en blanc, en costume de théâtre ; je le vois encore, donnant la main à l'Impératrice ; il paraissait de très mauvaise humeur ». En 1813, à la revue de la dernière promotion de Saint-Cyr, il fut frappé par les uniformes, comme il l'avait été, sur la place du Carrousel, auparavant, par les manœuvres d'un « corps charmant, composé de Cadets, tous habillés de bleu, de cramoisi et d'or ».

Ses premiers dessins, ses gribouillages d'enfant représentent des militaires et des chevaux.

Bientôt, il vit aussi les Cosaques dans Paris et alla assister, faubourg Montmartre, au défilé des cavaliers russes. Cette entrée des Alliés priva,



E. Lami et J. Dupré. — La Bataille d'Honschoote.
Peinture — Musée de Lille.

par contre-coup, le père de notre peintre de sa place et de l'espoir qu'il avait de trouver, pour Eugène, une situation dans l'administration impériale. On encouragea donc ses dispositions pour le dessin, et un ami de la famille, ce providentiel ami qui, plus encore que dans les romans, se trouve toujours, dans la vie, à point nommé, le présenta à Carle Vernet. De Carle, Lami alla chez Horace; c'était en 1813.

Horace Vernet et Eugène Lami s'entendirent très vite et très bien.

Au lieu de lui faire composer des scènes mythologiques et romaines, comme on le faisait dans les autres ateliers, à l'instar de David, Vernet donna à copier à son jeune élève ses propres tableaux et des recueils d'uniformes. Bientôt, Lami fit œuvre originale. On connaît de lui, datées de 1817, deux lithographies, *Scapin et Arlequins* et *le Tandem*, qui pourraient servir de frontispice quasi allégorique à toute son œuvre, dédiée aux Fêtes et aux Sports. Il avait dix-sept ans; sa facilité et son entrain au travail s'étaient vite révélés.



E. LAMI. — A L'ÉGLISE.
Aquarelle pour *les Français peints par eux-mêmes*
Ancienne collection Alexis Rouart.

Cette année-là aussi, il entra à l'École des Beaux-Arts. Il y resta trois ans et ne prit part qu'à un seul concours, où il obtint la dix-huitième place. Gros, son maître, lui disait : « La nature ne se copie pas, elle s'interprète, et n'interprète pas qui veut ! » Opinion sans nouveauté, mais excellente.

Chez Gros, qu'il révérait profondément, Lami connut Paul Delaroche et Bonington. Il se lia avec ce dernier, artiste dont on n'exagère pas l'importance en en disant que Delacroix lui doit beaucoup. Lami, d'ailleurs, lui doit beaucoup également. M. P.-André Lemoisne n'hésite pas à l'affirmer : « C'est sans aucun doute à son camarade d'atelier que Lami doit son merveilleux talent d'aquarelliste ».

Partageant son temps entre les ateliers de Gros et de Vernet, il apprenait, dans le premier, son métier et, dans le second, il prenait

le goût du monde et des plaisirs. L'atelier de Vernet était un véritable salon. Lami y vit ou y connut Mme de Genlis et Delphine Gay, surnommée « la fille de Vénus et de Polichinelle », Chateaubriand, Paul-Louis Courier, Talma, Forbin, Girodet, Auber et Béranger, dont la vulgarité choquait Lami extrêmement.

C'est par Vernet que Lami obtint sa première commande : *les*



E. Lami. — Le Contrat de mariage.
Peinture. — Ancienne collection Alexis Rouart.

Etrennes de Terpsichore, aquarelles que grava Lebas et que Gide publia. Les originaux sont le bien de M. Henri Beraldi. Puis, allant être appelé par la conscription, Lami, n'ayant pas les moyens de s'offrir un remplaçant, collabora avec Horace Vernet, qui l'aida ainsi à se racheter. Ils firent ensemble la *Collection des uniformes des armées françaises de 1791 à 1814*. De ces lithographies, quatre-vingt-huit sont de Lami. Elles plurent beaucoup, et Frédéric-Guillaume de Prusse envoya au jeune auteur une bague avec ses compliments.

Sa première série de dessins de mœurs parut en 1823. Elle se nomme *les Contre-tems*, et certains de ces contre-temps sont presque copiés d'une série de Rowlandson : *Miseries of human life*, publiée à Londres en 1808. Ces *Contre-tems* sont, pour ainsi dire, la seule œuvre caricaturale que l'on connaisse de Lami.

Il illustra ensuite des poésies de Byron. Là, il collabora avec le grand Géricault, qui fut un de ses chers amis.

Mais ces divers travaux précédaient les vrais débuts de Lami, qui se firent en 1824, au mois d'août. A ce Salon, Sigalon exposait une *Locuste*, Schnetz un *Sixte-Quint*, Gérard son *Daphnis et Chloé*, et surtout, enfin, Delacroix ses *Massacres de Scio*. Quant à Lami, son envoi se composait de deux toiles : *Étude de chevaux* et *Combat du Puerto de Miravete*. Les critiques accueillirent bien ces deux œuvres, mais la plupart s'entendirent pour y reconnaître l'influence d'Horace Vernet. Lami, à la clôture de ce Salon, obtint une médaille, en même temps que Delaroche, Isabey, Bonington et Bellangé.

En 1826, Lami est à Londres. Il en rapporta des sépias et deux albums. De là datent ses véritables succès. En 1828, il donne un autre album, *Vie de château*, fait, paraît-il, à La Falaise, chez M. et Mme de Murinais. En 1829, encore un album, *le Camp de Lunéville*. Enfin, la même année, un ouvrage capital, *le Quadrille de Marie Stuart*, ouvrage délicieux, tout à fait personnel, où les personnages romantiques portent de façon si amusante les costumes de la Renaissance.

Ce furent là les débuts de Lami comme peintre de cour. Quelques mois après survenaient les journées de Juillet. Mais la nouvelle cour ne tarda pas à employer Lami également, plutôt à vrai dire comme peintre militaire que comme peintre d'élégances.

* * *

Bien qu'il ait accompli, à Versailles, de véritables méfaits artistiques, on ne saurait refuser à Louis-Philippe le goût des arts et le désir de protéger les artistes. Nous avons, ici même, étudié avec M. Paul Alfassa la série de tableaux exposés à Versailles et qui commentent les hauts faits, ou, tout au moins, les faits importants de ce règne. Nous y



EUGÈNE LAMI. — LE FOYER DE LA DANSE A L'OPÉRA DE LA RUE LE PELETIER.

Aquarelle. — Collection de M. Maurice Lecomte.

renvoyons le lecteur[1]. Parmi ces tableaux, beaucoup sont de Lami, et certains d'eux sont peut-être ses chefs-d'œuvre. Nous voulons parler de cette toile étroite et longue, disposée comme une petite frise, où Lami a peint les boulevards au moment de l'attentat de Fieschi ; nous voulons parler aussi du *Débarquement de la Reine Victoria à Boulogne*, grand tableau inachevé, qui fut découvert, voici peu de temps, dans une grange, en Normandie.

Louis-Philippe fréquentait chez Vernet quand il était encore le duc d'Orléans ; il y avait connu Lami. Celui-ci fit un assez grand nombre de tableaux de batailles pour le roi ; l'un d'eux, *la Bataille d'Hondschoote*, fut exécuté en collaboration avec J. Dupré. Collaboration éphémère, et qui, semble-t-il, ne contenta aucun des deux artistes. La meilleure toile militaire de Lami est assurément *la Bataille de Wattignies*, que l'on peut voir à Versailles, et qui date de 1837, « année, dit M. Lemoisne, qui marque l'apogée de son talent ». Année aussi où notre peintre délaissa ses ouvrages guerriers pour des ouvrages plus futiles et plus élégants.

Inauguration de Versailles, voyages et entrevue du roi des Français et de la reine d'Angleterre, fêtes à Eu, fêtes à Windsor, tout cela est commémoré par des tableaux et des aquarelles de Lami.

Puis, vers 1844, Lami interrompt ses travaux de peintre pour s'occuper de la décoration du château de Chantilly. Car, et cela est peu connu, c'est à Lami que l'on doit l'agencement intérieur de ce château. Nous parlons ici du petit château, et particulièrement du rez-de-chaussée, qui est au bord de l'eau, derrière la façade qui regarde les grandes écuries. Les visiteurs de Chantilly se souviennent sans doute de cette chambre, où est né le duc d'Enghien, et qui est tendue d'une étoffe violette aussi amusante qu'horrible ; eh bien ! cette étoffe fut choisie par Lami, dont le goût, dans l'occasion, suivit une mode peu heureuse.

Ce travail de tapissier et d'intendant l'occupa jusqu'en 1847. Toutefois, il n'était pas reclus à Chantilly et continuait de mener à Paris une vie mondaine. Chose amusante, Lami fréquentait des salons où fréquentait aussi Balzac ; le peintre et le romancier eurent les mêmes modèles. Ces modèles, il est vrai, furent aussi parfois ceux d'Alfred de Musset,

1. Voir la *Revue*, t. XXVIII, 1910, p. 49 et 123.

dont les œuvres, mieux que celles de Balzac, se rapprochent des aquarelles de Lami. Enfin, par Duponchel son ami, qui était, comme on sait, directeur de l'Opéra, Lami fréquenta le monde des théâtres. Ici et là, partout, notre artiste regardait, prenait des croquis, observait avec une malice qui n'est jamais méchante; et, avec ces croquis et ces observations, il exécutait ensuite des aquarelles, toutes plus fraiches et plus prestes les unes que les autres. La plupart furent réunies sous ce titre : *Histoire de mon temps*, et appartinrent au prince Demidoff. Elles furent malheureusement dispersées par la vente San-Donato.

* * *

La Révolution de 1848 arrêta brusquement de si charmants travaux. Eugène Lami, très sincèrement attaché à la famille royale, préféra quitter Paris ; il s'installa à Londres, où il resta jusqu'en 1852.

Là, il fit surtout des aquarelles, en très grand nombre, et avec le plus grand succès. Il travailla pour les exilés royaux de Claremond ; il travailla pour les souverains anglais, pour la noblesse et les « gens de qualité ». Très à la mode, il avait exposé avec succès à la Royal Academy. Il habitait dans Onslow Square, à Brompton, partie de Londres alors située dans le *suburb*, et il fréquentait les artistes français à ce moment fixés en Angleterre, Jalabert, Dubufe, Gavarni, Ciceri, etc.

Son fidèle protecteur, le prince Demidoff, continuait à lui faire d'importantes commandes. Il serait fastidieux d'énumérer ici les travaux que Lami exécuta à cette époque. Retournons plutôt avec lui à Paris et voyons-le maintenant à la cour impériale où, de 1852 à 1870, il fut très assidu.

La mort de Louis-Philippe avait rendu à Lami sa liberté. Il s'installa rue d'Aumale, n° 13, où il restera plus de vingt ans. En 1853, il exposa de nouveau au Salon : *l'Orgie*, une grande aquarelle, dont Paul de Saint-Victor dit qu'elle est « pétillante de feu, d'esprit et de couleur ». Son goût du monde et du mouvement était encouragé et exercé par toutes les fêtes qui, partout, à Paris, entrainaient et commençaient à confondre toutes les sociétés. Le talent de Lami plaisait à l'empereur et Lami allait

souvent aux Tuileries. A quelqu'un qui s'étonnait de l'y voir, le peintre répondit un jour ce mot bien agréable : « Les souverains changent, mais



E. Lami.
Visite de la reine Victoria a Stafford-House (1849).
Aquarelle. — Collection de S. G. le duc de Sutherland

les épaules des femmes restent ». Pour l'empereur, Lami peignit un curieux *projet de casque*, qui ressemble un peu au casque que porte Charles-Quint dans l'admirable portrait de Titien qui est au Prado de

Madrid. Ce casque devait être porté par Napoléon III le jour de son sacre, sacre qui, comme on sait, n'eut pas lieu.

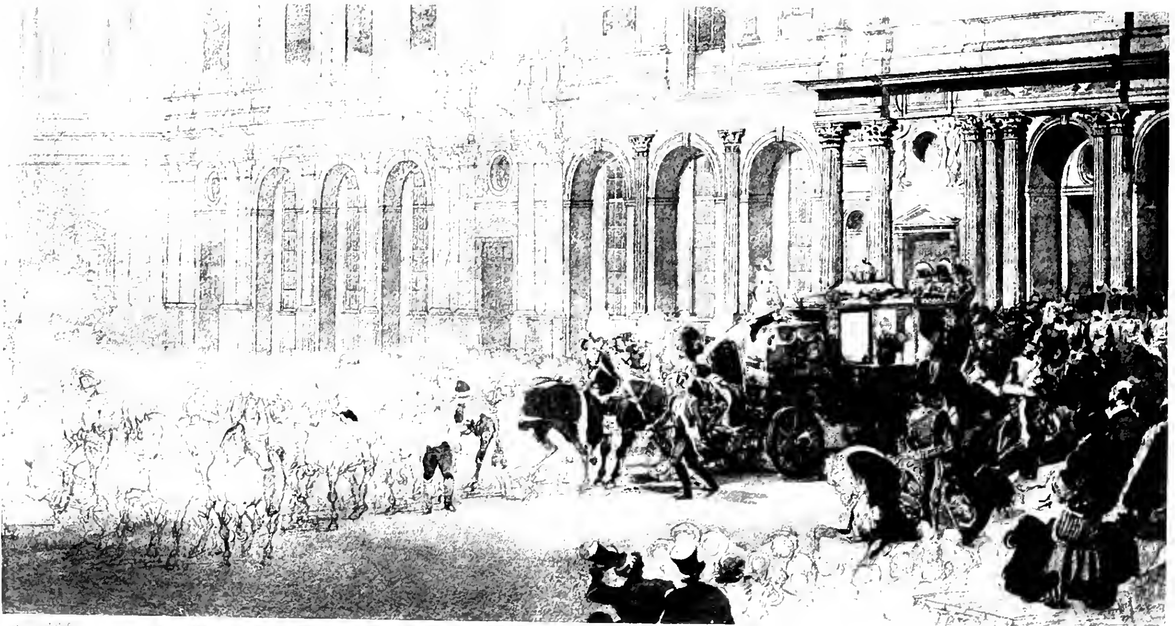
Mais Lami eut bientôt une autre occasion d'exercer son talent de décorateur : le baron James de Rothschild lui confia l'exécution ou, tout au moins, la direction artistique des travaux qu'il voulait entreprendre à Boulogne et à Ferrières. Lami fit là un peu, toutes proportions gardées, ce que Lebrun fit pour Louis XIV à Versailles. Il dirigea les grandes lignes de la construction et du parc, la distribution intérieure et la décoration des pièces. La décoration de ces deux châteaux, est, naturellement, très « second Empire », c'est-à-dire plus riche que belle, et assez disparate d'inspiration. On y voit des ressouvenirs gothiques, Renaissance, et aussi des ressouvenirs de Venise et d'Angleterre.

Pour l'une des pièces de Ferrières, un fumoir, Lami exécuta, en 1861, la seule fresque que l'on connaisse de lui. Elle représente un *Carnaval vénitien ;* elle a neuf mètres de longueur sur un mètre de haut, et M. P.-A. Lemoisne en dit le plus grand bien. Comme nous aurions aimé en retrouver la reproduction dans son ouvrage ! On y voit, paraît-il, les Pierrots de Gavarni dansant devant la Salute, et la couleur « fraîche et claire, rappelle, avec plus de vie, certaines fresques de Puvis de Chavannes ».

Un ouvrage semblable, du moins par le sujet, n'était pas entièrement nouveau pour Eugène Lami. Déjà, il avait jadis exécuté quelques scènes historiques. Dans la dernière partie de sa vie, ces scènes historiques devinrent celles qu'il traita le plus volontiers.

L'histoire de France inspira Lami dans ce genre de travaux et aussi les histoires d'Angleterre, d'Écosse et d'Espagne. Il avait une passion pour les romans de Walter Scott. Voici *la Reine pleurant sur le corps de Douglas*, voici *l'Embarquement de la Reine Élisabeth à Greenwich*, voici *la Dame du lac*, *les Eaux de Saint-Ronan*, *Lucy de Lamermoor*, *Rob-Roy*, etc.

Mais c'est Versailles et le grand siècle qui lui fournirent la majorité de ses sujets. Les aquarelles qu'il fit sur ce beau thème sont d'une couleur un peu crue : les rouges et les verts vifs y abondent, mais elles ont un aspect de vérité extrêmement convaincant. Elles furent très goûtées dans leur nouveauté. Dans la *Vie parisienne*, Marcellin écrivait, en 1865, parlant d'elles : « ... Ici, rien n'est combiné ni recherché d'avance; une



fois le fond d'architecture très compliqué mis en place, la main de l'artiste semble avoir couru sur le papier au fur et à mesure de sa rêverie. Mais quelle éducation, quelle intuition historique, quelle science préalable cette création spontanée suppose, et en même temps quelle distinction innée, quelle hauteur de goût ! »

De ces reconstitutions historiques, on peut rapprocher les illustrations de livres que Lami exécuta, depuis 1859 jusqu'à sa mort.

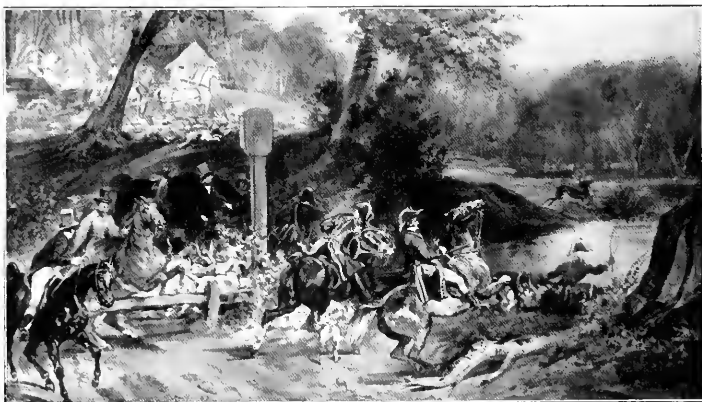
Son illustration des œuvres d'Alfred de Musset est un chef-d'œuvre. On connaît les dessins de Bida ; ils charmèrent notre adolescence ; ce sont des dessins graves et nobles, pleins de passion contenue. Mais Bida est plutôt l'illustrateur du Musset lyrique et élégiaque, tandis que Lami est l'illustrateur du Musset sentimental et élégant, celui d'*Emmeline* et du *Caprice*. Rien de plus gracieux, de plus facile, de plus « correspondant », que ces aquarelles qui jamais ne trahissent ni ne dénaturent le texte dont elles sont le commentaire imagé. Tout auteur doit souhaiter d'être aussi fidèlement compris par son illustrateur.

La série sur *Manon Lescaut* est fort agréable également. C'est un des derniers ouvrages que Lami exécuta avant 1870. Pendant la guerre, le vieil artiste alla se réfugier à Pregny, au bord du Léman, dans la propriété qu'y possède la famille de Rothschild. Pendant ce triste temps, Lami travaille peu et ce qu'il signe alors est assez inférieur. Il rentre à Paris, en 1872. De ses anciens amis, beaucoup sont morts ou absents. Il va toujours chez la princesse Mathilde, chez les Rothschild. Il voit aussi le maréchal-président. On ne connaît cependant de lui qu'un seul ouvrage qui illustre un fait qui s'est passé sous le gouvernement de la troisième République ; il représente le maréchal de Mac-Mahon sortant en 1878 du rond-point de Bagatelle, accompagné par tout un état-major d'officiers.

Lami eut, à cette époque, l'occasion de travailler de nouveau pour la famille d'Orléans ; il fit le portrait du duc de Chartres et celui du duc d'Alençon. Mais ce sont là des travaux isolés. Il continue à exécuter des aquarelles historiques ou romanesques, aquarelles qu'il gouache de plus en plus et qui sont parfois, il faut bien le dire, d'une touche un peu lourde. Il illustra aussi les *Contes* de Perrault, la *Marion Delorme* de Victor Hugo, *Gil Blas*, la *Chronique du temps de Charles IX*, *les Hugue-*

nots, et, enfin, quelques années avant sa mort, le *Faust* de Gœthe, le théâtre de Molière et celui de Shakespeare.

Son extrême vieillesse fut douce et paisible. « D'une étonnante santé, écrit M. P.-A. Lemoisne, sans aucune des infirmités, petites ou grandes, qui rendent le déclin de la vie si pénible, il continuait à aller et venir, ne se plaignant jamais que de « mauvais rhumes » qui le tenaient généralement à peine quelques jours à l'appartement et ne le privaient pas d'aller, le soir, à son cercle des « Mirlitons », dont il avait été un des



E. Lami. — Chasse a Chantilly.
Aquarelle. — Collection Henri Rouart.

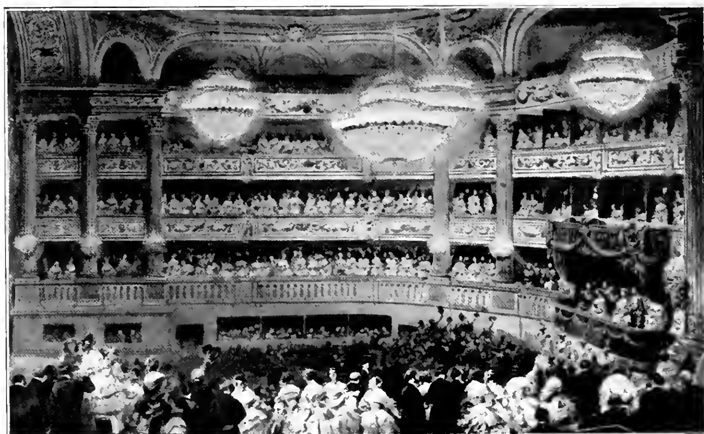
fondateurs et où il avait organisé autrefois les premières expositions artistiques. »

Il était et avait toujours été d'une modestie extrême. Il détestait toute publicité. Confrère excellent, il protégeait et aidait les débutants. Il mourut à l'âge de quatre-vingt-dix ans, après une courte maladie, le 19 décembre 1890.

*
* *

Cela serait détoner que d'employer à propos du talent délicieux de cet artiste des termes exagérément laudatifs. Eugène Lami ne fut qu'un

petit maître, plus observateur que créateur et qui, dans ses légères compositions, n'a jamais cherché la grandeur ni même l'émotion. Mais il avait un métier d'aquarelliste tel qu'on ne saurait guère nommer un artiste qui l'ait surpassé dans ce genre. Son adresse n'est jamais de la virtuosité. Assurément devait-il souvent travailler, comme on dit, « de chic », mais, doué sans doute d'une prodigieuse mémoire des yeux, il n'est pas un détail, dans ses œuvres les plus légères, qui ne marque son

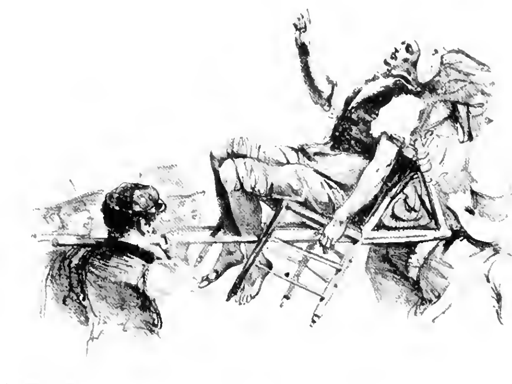


E. Lami. — Représentation de gala au théatre de l'Opéra, en l'honneur de la reine Victoria (21 août 1855).
Aquarelle. — Château de Windsor.

goût de la vie et de la vérité. Ce qu'il ajoute à ce qu'il a vu, c'est je ne sais quoi de malicieux, à peine appuyé, de tendre, d'amusé, surtout dans ses aimables et charmantes silhouettes féminines. Il aimait à peindre les robes, les chevaux et les uniformes. Il serait curieux de comparer son art à celui de son contemporain Constantin Guys : Lami, porté par son amour de l'élégance à une sorte d'idéalisation dans le beau ; Guys, cherchant avant tout le caractère et aboutissant presque, si l'on peut dire, à une idéalisation dans le laid. Eugène Lami a représenté son époque, mais il l'a fait avec l'esprit d'un homme de l'ancien régime ; aussi, comme

peintre de mœurs, on peut sans aucune hésitation le rattacher aux artistes du XVIII[e] siècle français, à Moreau le jeune, à Cochin, à Gravelot, à Gabriel de Saint-Aubin lui-même. Enfin, il eut cette qualité rare et inestimable de ne jamais forcer son talent : il savait ce qu'il voulait dire et comment il le voulait dire. Philippe Burty, dans ses *Notes sur quelques artistes contemporains*, l'a peint excellemment : « C'est un homme des mieux élevés, des plus simples et des plus français qu'on puisse rencontrer ».

JEAN-LOUIS VAUDOYER



E. LAMI.
LITHOGRAPHIE POUR « LES JOURNÉES DE JUILLET 1830 ».



CH. MERYON. — LE PAVILLON DE MADEMOISELLE ET LE LOUVRE.
Copie d'une eau-forte de R. Zeeman (1849).

ARTISTES CONTEMPORAINS

CHARLES MERYON

(1821-1868)

Voici l'une des figures d'artistes les plus étrangement attachantes que l'on connaisse.

Un homme venu à l'art tardivement et par les voies les plus détournées, improvisé graveur à vingt-huit ans, à la suite d'une sorte de révélation soudaine et inattendue, produisant du premier coup, en moins de six années, les quelques chefs-d'œuvre qui suffiront à l'immortaliser, et incompris, misérable, farouche, sombrant bientôt après dans les abîmes de la folie, tel est Charles Meryon. D'autres, qui ont bénéficié d'une existence moins aventureuse et qui ont été instruits de tous les secrets de leur métier, peuvent se réclamer d'un œuvre plus nombreux et d'inspiration plus variée; celui-ci n'a guère le droit de s'enorgueillir que de sa suite d'eaux-fortes sur Paris et il est néanmoins l'égal des plus grands,

autant, sans doute, à cause de la recherche de ses sujets, du rythme de sa composition, de la décision de son trait, de l'opposition de ses lumières et de ses ombres, que par tout ce qu'il a fait passer de son âme inquiète et tourmentée dans ces images d'un Paris que nous ne connaissons plus.

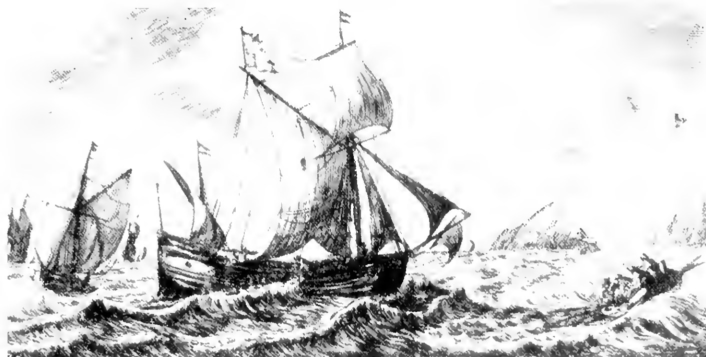
Et maintenant, par une de ces ironies dont il n'est pas l'unique exemple, on l'a mis à la mode : cet « invendu » de jadis a l'estime des marchands, cet isolé jouit de la sympathie des snobs : amère revanche ! Mais, de même que, de son vivant, il conserva malgré tout, et on peut dire malgré lui-même, des amitiés sûres et qui ne l'abandonnèrent jamais, de même il a gardé par le monde des admirateurs discrets et sincères, de ceux qui n'attendent pas, pour apprécier une œuvre d'art, qu'elle ait été chèrement disputée en vente publique. C'est à ces amis posthumes que l'on a dû les expositions Meryon du Burlington Fine Arts Club de Londres en 1879, du Grolier Club de New-York en 1898, de la galerie Obach de Londres en 1902 ; et c'est à eux aussi, je veux l'espérer, que reviendra l'honneur de faire aboutir enfin l'idée, tant de fois reprise et abandonnée, d'une exposition Meryon à Paris. Regrettons seulement que l'exemple nous soit venu de l'étranger et que « la ville à la galère », après quarante-quatre ans d'attente, ne se soit pas encore décidée à rendre un hommage public à l'un des maîtres qui l'ont le plus passionnément étudiée [1].

I

Tout est singulier dans la vie de Meryon, et d'abord ses origines. Fils naturel d'un médecin anglais, secrétaire de lady Hester Stanhope, Charles Lewis Meryon, et d'une danseuse de l'Opéra, Mlle Narcisse Chaspoux,

1. Il est impossible aujourd'hui d'écrire quelque chose sur Meryon sans utiliser le livre si documenté que lui a naguère consacré M. L. Delteil, dans le tome II de son *Peintre-graveur illustré* (Paris, 1907, in-fol.). En outre, on s'est reporté aux articles de Ph. Burty, publiés soit dans la *Gazette des beaux-arts* (1863, t. XIV, p. 519, et 1864, t. XV, p. 75), soit dans la *Nouvelle Revue* de 1880 (t. II, p. 115). On a consulté également les *Notes et souvenirs sur Charles Meryon*, par Aglaus Bouvenne (Paris, 1883, in-4°), la correspondance et les écrits sur l'art de Ch. Baudelaire, *les Graveurs du XIX*e *siècle*, de M. Henri Beraldi, et enfin, celles des lettres de Meryon qui ont été publiées, notamment, dans les *Nouvelles archives de l'art français*, en 1872 et en 1877, et dans l'*Amateur d'autographes*, en 1908. On peut ajouter à ces sources un article de M. H. Focillon, paru dans *l'Art et les artistes* en octobre 1907, et une étude de M. Léonce Bénédite, commencée dans la *Gazette des beaux-arts* de février 1910 et dont la suite n'a pas paru.

il naquit à Paris, le 23 novembre 1821. Sur son enfance, on n'a d'autres renseignements que ceux qu'il a fournis lui-même, soit dans ses lettres, soit dans ses confidences à Philippe Burty : on sait qu'avant de quitter la France, son père le reconnut, en 1824, et laissa une somme destinée à subvenir aux frais de son instruction; élevé par sa mère, qu'il adorait et qu'il accompagna dans ses voyages — à Marseille, notamment, où s'éveilla sa vocation de marin, — il fut placé dans une institution de Passy, termina ses études à la pension Savary, où il était connu sous le nom de Gentil



CH. MERYON. — GALIOT DE JEAN DE VYL DE ROTTERDAM.
Copie inversée d'une eau-forte de R. Zeeman (1850).

et se fit recevoir à l'École navale, en 1837. Quand il en sortit, deux ans plus tard, sa mère était morte, — on dit même morte aliénée, — et le jeune aspirant, désormais sans famille, embarqua sans regret pour une première traversée à destination de l'Algérie, de la Grèce et du Levant. Au cours de ce voyage, le désir de fixer ses impressions en présence des monuments antiques l'instruisit sur les ressources d'un talent de dessinateur jusqu'alors inemployé : il crayonna par distraction, et apparemment que ce passe-temps de solitaire dut le séduire, car, une fois de retour à Toulon, en 1840, il se mit à travailler avec un peintre local, Victor Cordouan, en attendant qu'une croisière de plus longue durée achevât de l'éclairer définitivement sur sa vocation

En 1842, il partit, sur sa demande, comme enseigne de vaisseau, à bord de la corvette *le Rhin*, et rapporta, d'un voyage de quatre années autour du monde, des souvenirs qui ne devaient jamais plus s'effacer. Toute sa vie, les paysages de l'Océanie et de la Nouvelle-Zélande dérouleront devant ses yeux leurs visions enchanteresses et le hanteront comme des mirages : tantôt, au début de sa carrière d'artiste, il empruntera à ses notes et à ses croquis de voyage les personnages et le décor d'un de ses rares projets de peinture; tantôt, il gravera son lied en prose rythmée au *Pilote de Tonga :* « Nous partions de Tonga sur un navire de guerre; vient le pilote dans sa frêle pirogue... »; tantôt encore, traversant une terrible crise morale, il rêvera de se réfugier « dans une lointaine colonie »; et enfin, il emploiera les dernières lueurs de son intelligence et de son talent à évoquer, en quelques eaux-fortes, les collines en cirque au bord de la mer, les bouquets de palmiers chevelus, les cases des indigènes et les paillottes des colons de la petite station française d'Akaroa (Nouvelle-Zélande).

Rentré en France en 1847, Meryon obtint un congé de six mois pour raison de santé. On a dit que son chef, le capitaine Bérard, s'était employé auprès du ministre de la Marine, M. de Montebello, en vue de le faire attacher au Dépôt des cartes et plans, et que, la nomination se faisant attendre, Meryon, qui avait négligé de demander une prolongation de congé et se trouvait dans une situation irrégulière, fut amené à donner sa démission. Le fait peut être exact; toutefois, il n'en est pas question dans les notes biographiques laissées par l'artiste, ni dans la lettre à M. Godard, en date du 2 juillet 1855, où il explique pourquoi il n'a porté l'épaulette que fort peu de temps : « ... Je ne l'ai déposée, dit-il, que parce que je ne me sentais point assez solidement construit, tant au physique qu'au moral, pour commander à des hommes que je considère, la plupart, comme les plus dévoués, les plus honnêtes et les meilleurs que l'on puisse rencontrer... La cause ci-dessus, jointe au penchant naturel que j'ai toujours eu pour les arts, m'a fait me hasarder sur la route où je chemine aujourd'hui ».

Ce fut une route âpre et semée d'embûches. D'abord, il ambitionna de faire de la peinture et suivit les leçons d'un peintre de portraits, nommé Phélippes, bon élève de David, qui commença par le faire travailler d'après

les antiques ; plus tard, il se dira redevable à ce maître d'avoir été stylé à des études consciencieuses et préparé à comprendre les beautés des



Ch. Meryon. — Le Petit Pont (1850).

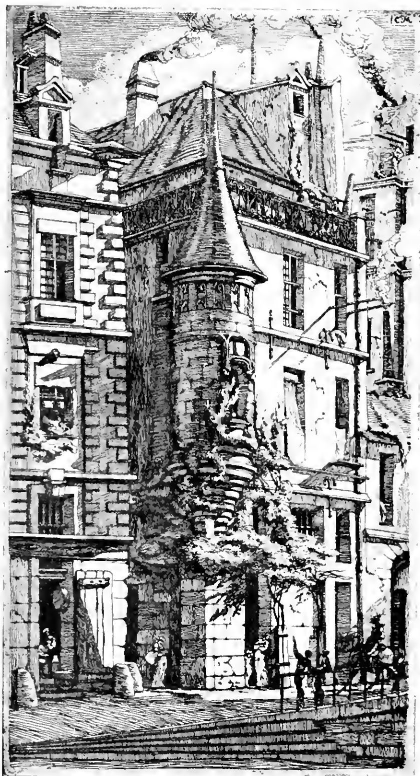
œuvres qu'il copiait, en même temps qu'à les rendre avec exactitude. Mais, impatient de produire, ou pour employer l'expression de Phélippes, desi-

reux de « courir avant d'avoir appris à marcher », Meryon s'était attaqué à une grande composition, dont il avait cherché la documentation dans ses souvenirs de croisières et qui devait représenter l'*Assassinat de Marion Dufrène, capitaine de brûlot, à la Baie des Iles (Nouvelle-Zélande), le 12 août 1772*. Le dessin préparatoire figura au Salon de 1848; il existe encore, il est reproduit dans le livre d'Aglaüs Bouvenne, et l'on peut se rendre compte de la justesse du jugement de Burty qui le trouve « à la fois original et guindé »; en tous cas, il ne laisse guère deviner l'admirable talent de son auteur. Quant à la peinture, elle ne fut jamais exécutée, non plus qu'une composition allégorique inspirée par les événements de 1848, *l'Ère de lumière*, dont Meryon avait écrit le scénario. Ainsi, dès la première épreuve, des difficultés matérielles imprévues étaient venues à bout du pauvre artiste, à peine rompu au travail de l'atelier; les maladresses de la main et aussi, croit-on, une infirmité de la vue, le trahissaient à tout coup[1]; et il est permis d'imaginer ce que furent, pour une nature impressionnable et concentrée comme la sienne, ces années d'incertitudes et de déboires.

Il tâtonnait, cherchant sa voie et pressentant déjà la ruine d'espérances longuement caressées, quand il eut l'occasion de voir des eaux-fortes d'Eugène Bléry. Ce fut la première étape de son chemin de Damas : tout de suite, il se passionna pour le procédé, voulut connaître l'auteur et apprendre de lui à manier la pointe. Bléry, qui avait abandonné la lithographie, dix ans auparavant, pour s'initier seul et sans maître à l'eau-forte, consentit à guider l'ancien officier de marine, devenu apprenti graveur; il n'avait pas un talent bien audacieux, ce paysagiste attentif à reproduire ses propres croquis de voyage, — paysages de la Suisse et du Dauphiné, torrents, rochers, moulins, — ou à graver « sur nature » les arbres les plus majestueux de la forêt de Fontainebleau, mais il possédait la science du dessin, le sentiment de la lumière, une technique personnelle adroite, nette, sûre d'elle-même, toutes qualités qui devaient

1. Burty signale, comme une des principales causes de l'insuccès de Meryon dans la peinture, le daltonisme dont il était atteint. Ceci paraît bien extraordinaire chez un ancien officier de marine, quand on sait quelles exigences on a pour la finesse et la netteté de la vue des candidats à l'École navale; il semble impossible qu'un daltonien puisse être autorisé à subir les examens d'admission, car la caractéristique des daltoniens réside dans l'impossibilité où ils sont de distinguer le rouge et le vert, qui sont précisément les couleurs des feux de position.

convenir particulièrement à Meryon. De fait, au bout de six mois seulement d'essais, l'élève put réussir quelques copies satisfaisantes d'après des animaliers flamands, Loutherbourg, Van de Velde, Karel Du Jardin.



Ch. Meryon.
Tourelle de la rue de la Tixeranderie (1852).

Il avait fixé dès lors sa destinée, il ne lui restait plus qu'à découvrir le filon abandonné qu'il pourrait exploiter sans contrainte ; ce fut la seconde étape, la révélation ; et il en a raconté lui-même les circonstances dans les *Observations* qu'il a écrites sur les articles de Ph. Burty, parus dans la *Gazette des beaux-arts* en 1863-1864. Feuilletant un jour un carton d'eaux-fortes chez le marchand Vignères, son regard s'arrêta sur *le Pavillon de Mademoiselle, avec une partie du Louvre*, gravé par Reynier Nooms, dit Zeeman, l'aquafortiste hollandais du XVIIe siècle : cette planche, dit-il, « fixa mon attention, tant à cause de l'intérêt des choses qu'elle représente que du brillant de son exécution, de la vie qui égaye toute cette scène ; je m'en saisis immédiatement dans l'intention de la reproduire pour la mieux goûter, et, dès ce moment, je conçus même ce projet, que je méditais vaguement, d'entreprendre une

suite de vues de Paris de mon choix, dont, dans mon esprit, la pompe Notre-Dame devait ouvrir la marche ».

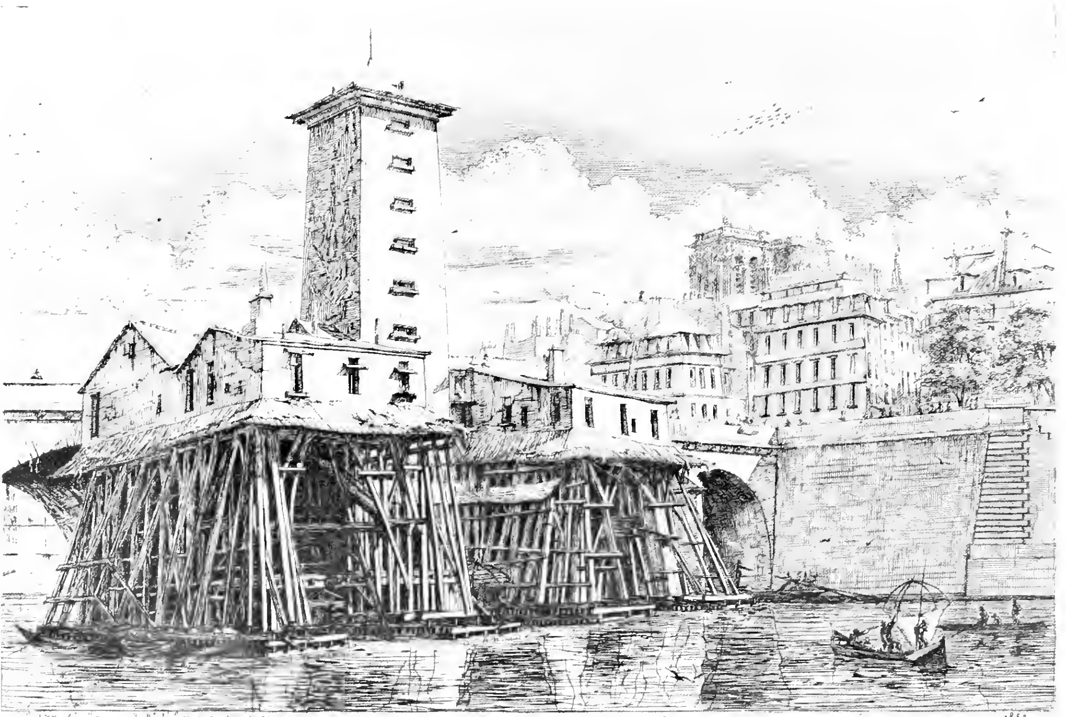
Ceci se passait en 1849.

Meryon copie d'après Zeeman trois autres vues de Paris et six petites marines, pour achever de se faire la main, et tout de suite après, en 1850, il donne sa première eau-forte originale, qui, malgré quelques lourdeurs, s'affirme déjà comme une œuvre maîtresse : *le Petit Pont*. L'année 1851, année de travail et de recueillement, ne se signale que par une petite pièce sur Bourges (*Porte d'un ancien couvent*). Enfin l'heure sonne où l'artiste se sent mûr pour les réalisations : 1852, 1853 et 1854 voient paraître la célèbre suite sur Paris.

II

Dédiée « à Reinier, dit Zeeman, peintre et eau-fortier », la suite sur Paris, qu'il est à peu près impossible de trouver aujourd'hui complète en épreuves d'un même tirage, se compose de vingt-deux pièces : dix petites, qui sont les titre, frontispices, pièces de vers et culs-de-lampe, et douze grandes, dont voici l'énumération par ordre chronologique : *le Petit Pont* (1850); *la Tour de l'Horloge*, *la Tourelle de la rue de la Tixeranderie*, *Saint-Étienne-du-Mont*, *la Pompe Notre-Dame* (1852); *le Stryge*, *l'Arche du Pont Notre-Dame*, *la Galerie Notre-Dame*, *le Pont-Neuf* (1853); *le Pont au Change*, *la Morgue* et *l'Abside Notre-Dame* (1854). Ces estampes parurent en trois cahiers de quatre grandes pièces, avec frontispices et culs-de-lampe, sans souci de l'ordre chronologique de leur production et sans plan primitivement arrêté; ainsi le premier cahier comprenait, après un frontispice représentant *la Porte du Palais de justice* (1854), *le Stryge* (1853), *le Petit Pont* (1850), *l'Arche du Pont Notre-Dame* (1853), *la Galerie Notre-Dame* (1853), et enfin, en cul-de-lampe, *la Rue des Mauvais-Garçons* (1854).

Pour peu qu'on envisage ces estampes au point de vue topographique, on est frappé tout d'abord du petit espace dans lequel sont enclos les paysages parisiens qu'elles reproduisent : pour Meryon, le vieux Paris est borné au nord par la Seine, au sud par Saint-Étienne-du-Mont, à l'est par l'abside de Notre-Dame et à l'ouest par le Pont-Neuf; sans doute, l'ancien



Ch. Meryon. — La Pompe Notre-Dame (1852

habitant de la rue Saint-André-des-Arts, qui avait déménagé en 1850 pour aller demeurer rue Saint-Étienne-du-Mont, dans un appartement « où les chambres sombres, dit Burty, se succédaient comme les cabines dans l'entrepont d'un navire », gardait une fidélité d'artiste aux témoins habituels de ses flâneries, à ces alentours de la Cité, alors menacés de si violentes transformations. On était à la veille de l'« haussmannisation » ; le plan s'élaborait, qui allait éventrer et bouleverser la ville, jeter bas des quartiers vieux, ouvrir des avenues, redresser des quais, lancer des ponts, reconstruire des monuments, sans le moindre respect pour les vestiges du passé. Aussi, on dirait que le premier sentiment de Meryon, à l'aspect de ces quartiers condamnés, fut une sorte de pitié, et que, de ce pittoresque qui allait bientôt crouler de toutes parts, il ait voulu sauver au moins le souvenir. C'est une chose dont il faut lui savoir gré : en nous restituant ce Paris disparu, il facilite aux curieux le jeu mélancolique des évocations et il incite à de tristes rapprochements ceux chez qui le spectacle du vandalisme présent ne détruit pas la mémoire des vandalismes passés.

Voici *le Petit Pont*, gravé en 1850, dont les abords ont bien changé, depuis sa complète reconstruction en 1853, lors du dégagement qui fit tomber toute la ligne de maisons en bordure du petit bras de la Seine, et entre autres *la Morgue* (1854), alors située sur le quai actuel du Marché-Neuf, près du pont Saint-Michel. Par *l'Arche du Pont Notre-Dame*, reconstruit en 1853, l'année même de l'eau-forte, et qui n'est déjà plus qu'un souvenir, on aperçoit, à gauche, l'enchevêtrement des pilotis supportant *la Pompe Notre-Dame*, lieu de repêche pour les cadavres de tous les noyés de la haute Seine, que le gardien de la pompe portait à la Morgue, moyennant une modique rétribution; la pompe Notre-Dame, gravée en 1852, a été démolie en 1858. *Le Pont-Neuf* a vu disparaître, lors de sa restauration commencée en 1851, les boutiques ou loges en rotondes, établies par Soufflot au-dessus des demi-lunes servant à l'aplomb des piles, et qu'on voit encore sur l'estampe de Meryon. La rue de la Tixeranderie et sa tourelle ont été détruites vers la même époque, lors du prolongement de la rue de Rivoli; la rue des Mauvais-Garçons, coupe-gorge célèbre, « cache honteusement le dernier tronçon qu'on lui laisse dans les ombres de la rue de la Verrerie » [1]; et combien sont transformés

1. Ed. Fournier, *Paris démoli* (2e éd., 1855).

les alentours de Saint-Étienne-du-Mont, depuis qu'on a jeté bas les bâtiments de l'ancien collège de Montaigu, « sorte de bagne érudit, de geôle pédantesque, où des cuistres bourreaux vous appliquaient la science comme on applique la torture »[1]. Enfin, le 31 octobre 1858, pour accompagner le sixième état de *la Tour de l'Horloge*, dont le premier date de 1852, la rédaction de *l'Artiste* insérait la note suivante : « Au moment où le vieux Paris s'émiette sous le marteau des démolisseurs ou se transforme sous la main de restaurateurs qui ne sont pas toujours habiles, les artistes qui conservent par le pinceau ou par le burin l'aspect de nos antiques monuments doivent être chaleureusement remerciés. A l'heure où M. Meryon a gravé, d'une pointe si vigoureuse, la vue du Châtelet et de la tour de l'Horloge [1852], les travaux aujourd'hui achevés étaient en cours d'exécution, et, comme on le voit par sa gravure, le pittoresque n'y perdait rien. Depuis lors, un nouveau pas a été fait et sous quelques jours, le Pont au Change ne sera plus qu'un souvenir[2]. L'estampe de M. Meryon va donc devenir une page d'histoire ».

Des pages d'histoire, voilà ce que sont, à les bien prendre, les estampes de Meryon sur Paris ; mais elles ne sont pas que des pages de l'histoire de Paris, elles sont aussi des pages de l'histoire de Meryon, par tout ce qu'elles nous révèlent de la personnalité de leur auteur, de sa finesse de vision, de sa sûreté de main, de son goût de l'ordre dans l'arrangement et de l'exactitude dans le rendu, de sa propension à philosopher et à moraliser, de son faible enfin pour les bizarreries et les étrangetés, — petits personnages sur les toits des maisons, ballons dans le ciel, inscriptions, pièces de vers, — indices de plus en plus manifestes d'un désordre mental.

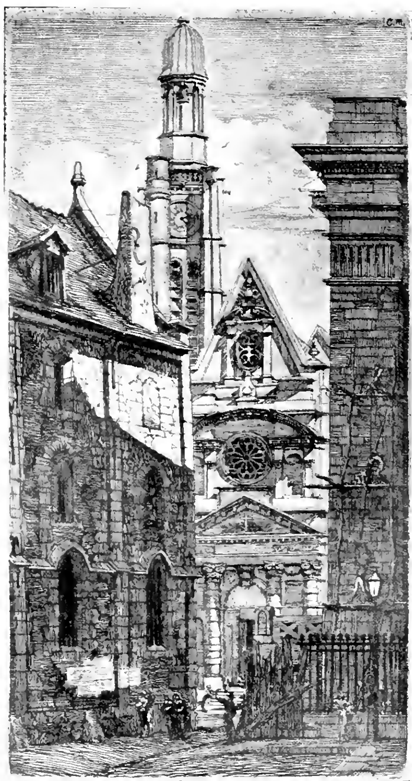
Il semble avoir fait passer l'intérêt documentaire avant tout, et le soin avec lequel il établissait ses compositions nous est attesté par de remarquables dessins, aujourd'hui presque tous passés en Amérique[3] : ceux du *Stryge*, par exemple, dont l'un, avec les maisons et les hirondelles, mais sans le grimaçant vampire de pierre ni la tour Saint-Jacques,

1. Th. Gautier, préface de la 2e éd. de *Paris démoli*.

2. Le Pont au Change fut refait entièrement pour continuer l'alignement du boulevard de Sebastopol.

3. M. L. Delteil en reproduit plusieurs dans son ouvrage sur Meryon.

correspond trait pour trait au premier état de l'eau-forte, et dont l'autre ne laisse voir que le stryge et la tour, seuls terminés, tout le reste étant indiqué à peine; la préparation au trait pour *la Morgue;* l'admirable dessin pour *la Galerie Notre-Dame;* et cette esquisse pour *le Petit Pont*, si curieuse par les indications qu'elle fournit sur la façon de travailler de l'artiste. La vue, on le sait, est prise du chemin de halage, au pied du quai Saint-Michel; à gauche, par-dessus les maisons qui bordaient autrefois le petit bras, les deux tours de Notre-Dame s'enlèvent à contre-jour, sur un ciel tourmenté. Dans la réalité, les tours sont beaucoup moins élevées, et le croquis en fait foi; mais l'artiste a recomposé son motif et modifié la perspective : le quai, à droite, a été supprimé; la composition en largeur est devenue une composition en hauteur, et les tours de Notre-Dame, surélevées à dessein, dominent tout le tableau, comme si elles étaient vues, non de la berge, mais du haut du quai, c'est-à-dire du point où le paysage est le plus familier à l'œil des passants. Meryon, d'ailleurs, a pris soin de prévenir la critique, en expliquant, dans une lettre à Paul Mantz du



Ch. Meryon.
Saint-Etienne-du-Mont (1852).

4 juin 1853, quelques libertés analogues, visibles sur la planche de *la Pompe Notre-Dame*, où il confesse avoir modifié « les rapports de certaines parties dans le but d'enlever au monument un peu de sa lourdeur » : « les tours [de Notre-Dame], ajoute-t-il, saillent aussi un peu plus que dans la réalité ; mais je considère que ce sont licences permises, puisque c'est pour ainsi dire dans ce sens que travaille l'esprit, sitôt que l'objet qui l'a frappé a disparu de devant ses yeux ».

Il ne considérait pas que ces licences pussent en rien amoindrir la valeur, pour ainsi dire historique, de ses estampes, et si ses dessins ne suffisaient pas à démontrer l'importance qu'il attachait à la documentation, on en trouverait une nouvelle preuve dans une correspondance échangée par Baudelaire avec l'éditeur Poulet-Malassis, au début de 1860, à propos du texte que Delâtre avait demandé à l'auteur des *Fleurs du mal*, pour accompagner les eaux-fortes de Meryon réunies en album. Baudelaire avait accepté avec joie, heureux d'écrire sur de belles gravures des rêveries de vingt lignes, « les rêveries philosophiques d'un flâneur parisien ». Mais Meryon refusa l'idée de poèmes en prose et repoussa, « avec une espèce d'horreur », le projet de douze petits poèmes ou sonnets. « C'est intolérable, écrit Baudelaire ; il faut dire : à droite, on voit ceci ; à gauche, on voit cela. Il faut chercher des notes dans les vieux bouquins. Il faut dire : ici, il y avait primitivement douze fenêtres, réduites à six par l'artiste ; et, enfin, il faut aller à l'Hôtel de Ville s'enquérir de l'époque exacte des démolitions. M. Meryon parle les yeux au plafond, et sans écouter aucune observation ». Si bien que Baudelaire, pour ne pas l'affliger, lui promit, moyennant trois exemplaires en bonnes épreuves, un texte en style de manuel, non signé, que du reste il ne livra jamais.

ÉMILE DACIER

(A suivre.)



Agostino dei Fonduti. — Frise décorative.
Milan, Sacristie de l'église San Satiro.

Cliché Alinari.

NOTES ET DOCUMENTS

AGOSTINO DEI FONDUTI

SCULPTEUR PADOUAN DU XVe SIÈCLE



Caradosso Foppa, le plus illustre orfèvre de l'école milanaise, a-t-il été sculpteur? Bien que Benvenuto Cellini, qui a célébré son talent, n'en dise rien, une tradition remontant à Lomazzo, et qu'a suivie la majorité des historiens de l'art, lui attribuait un assez grand nombre de reliefs de la fin du xve siècle. Parmi ces sculptures, qui ne se rappelle cette charmante frise du baptistère de l'église San Satiro, à Milan, où sont figurés, autour de médaillons décorés de bustes, des enfants nus, jouant de la musique, dansant ou se disputant gaîment? Cette composition, exécutée en terre cuite peinte d'une couleur uniforme qui la fait ressembler à du bronze, a servi de point de départ à M. Adolfo Venturi pour attribuer à Caradosso toute une série de monuments, en particulier les panneaux de bronze du reliquaire qui contient, à Saint-Pierre-ès-liens, les chaînes du premier pontife, et un coffret de bronze décoré de *putti*, de médaillons et de centaures, dont il existe des répliques à Florence, au Bargello, au musée de Naples, au Louvre et au musée Jacquemart-André, à Paris. Ces reliefs de bronze diffèrent profondément, par leur facture et leur style, des médailles dont l'attribution à Caradosso ne fait point de doute, et ce pourrait être une raison suffisante pour ne point accepter les attributions de M. Venturi. Mais, en

outre, une découverte récente, due à un patient chercheur qui a remué nombre d'archives milanaises, M. Gerolamo Biscaro, a rendu vains ces raisonnements aventureux : la jolie frise de San Satiro n'est pas de Caradosso Foppa, mais d'un artiste extrêmement obscur jusqu'ici, *Agostino dei Fonduti da Padova*[1]. Ce Padouan a exécuté également, outre quelques œuvres aujourd'hui détruites, la grande *Pietà* de terre cuite, à quatorze personnages, placée dans la chapelle Ansberto attenante à la même église : ainsi, l'auteur de ce groupe important et dramatique, jadis attribué à Caradosso, et où M. Venturi a voulu voir le style d'Amadeo, entre tardivement, mais triomphalement, dans l'histoire de l'art. Agostino dei Fonduti devient un des grands noms de l'art italien, au déclin du Quattrocento.

C'est dans les archives notariales de Milan que M. Biscaro a eu la bonne fortune de retrouver les *imbreviature* du notaire Boniforte Gira qui, de 1482 à 1524, date de sa mort, compta dans sa clientèle la confrérie de Sainte-Marie, de la paroisse San Satiro. L'église San Satiro possédait une Madone qui multipliait les miracles : en son honneur s'était fondée cette confrérie, qui entreprit, vers 1474 ou vers 1478, de reconstruire avec plus de luxe l'ancienne église paroissiale. Sur cette reconstruction, les registres du notaire Boniforte Gira nous donnent de très curieux éclaircissements. Ils confirment que le baptistère servant de sacristie à San Satiro, et qui forme une exquise chapelle octogonale très richement décorée, a été édifié par Bramante[2], comme l'a dit Cesare Cesariano dans son *Commentaire* au premier livre de Vitruve, imprimé à Côme en 1521. C'est à l'intérieur de cet édifice qu'on admire la frise d'Agostino dei Fonduti. L'attribution indiscutable de cette frise à l'obscur mais habile et délicat artiste se déduit notamment d'un acte du 11 mars 1483, enregistré par Boniforte Gira : à cette date, les représentants de la confrérie lui fixent le 1er mai suivant pour la livraison de travaux qu'on lui avait commandés et, en particulier, *frixum unum magnum a testonis octo et a quadris sedecim a pueris;* et le texte ajoute : *item teneatur et obligatus sit finire seu finiri facere sepulchrum existens in dicta Ecclesia sancti Sattari.* Notons enfin que, dans cet acte, Agostino dei Fonduti prend pour caution de son engagement le peintre Ambrogio de' Predis.

Ce lien entre Ambrogio de' Predis et Agostino dei Fonduti mérite d'autant plus d'être souligné qu'il ne fut pas purement fortuit. M. Biscaro a déjà trouvé le nom d'Agostino cité comme témoin dans un acte du 25 avril 1483, passé entre la confrérie de l'Immaculée Conception de l'église Saint-François, à Milan, et, d'autre part, Léonard de Vinci et les frères de' Predis. Le 19 février 1484, Ambrogio de' Predis apparait encore, comme caution d'Agostino dei Fonduti, dans un acte où celui-ci, associé à Giovanni Battagio de Lodi, s'engage, vis-à-vis du comte Manfred Landi, à exécuter deux frises avec médaillons et d'autres ornements de terre cuite pour la

1. Gerolamo Biscaro, *le Imbreviature del notaio Boniforte Gira e la chiesa di S. Maria di S. Satiro* (*Archivio storico lombardo*, série IV, t. XIV, 30 septembre 1910, p. 105-144). — Voyez aussi l'intéressante étude de M. Paul Schubring, *die Tongruppe der Pietà in S. Satiro in Mailand* (*Monatshefte für Kunstwissenschaft*, t. V, 1912, n° 7, p. 249 et suiv.).

2. Nous renvoyons à l'article de M. Biscaro pour la discussion de la part qu'eut Bramante dans l'élaboration des plans de la nouvelle eglise, *S. Maria di S. Satiro*, dont les travaux furent diriges, au moins en partie, par Amadeo.

façade du palais Landi à Plaisance[1]. Ces documents divers, les seuls qui, jusqu'ici, nous éclairent sur la personnalité d'Agostino dei Fonduti, nous permettent de lui attribuer une série d'œuvres de première importance. Le palais Landi, à Plaisance, est devenu le palais de Justice de cette ville. Sa décoration riche et variée, où s'épanouit l'art lombard du Quattrocento finissant et où sont sculptés, autour de médaillons imités des monnaies impériales romaines, des tritons, des déesses de la mer et le char de Neptune, était considérée jusqu'ici comme une œuvre de Giovanni Battaggio seul : il devient au moins probable, aujourd'hui que nous connaissons les travaux du Padouan à San Satiro, que le rôle de l'artiste de Lodi a été, dans cette décoration du palais Landi, subordonné à celui d'Agostino.

Le caractère le plus intéressant du talent d'Agostino dei Fonduti provient de



AGOSTINO DEI FONDUTI. — FRISE DÉCORATIVE

Cliché A[illegible]

Milan, Sacristie de l'église San Satiro

l'harmonieux mélange qu'on y observe d'éléments padouans et d'éléments lombards. M. Paul Schubring, dans la pénétrante analyse de la *Pietà* de San Satiro qu'il a publiée récemment, a montré que les belles figures de ce groupe dramatique et noble évoquent à la fois les créations de Léonard et celles de Giovanni Bellini, et aussi, d'autre part, diverses sculptures funéraires de l'école padouane : l'analyse de M. Schubring nous dispense d'insister sur cette admirable *Pietà*. Nous venons de remarquer que la décoration du palais Landi se rattache davantage à l'art luxuriant de la Lombardie, soit que l'influence de Giovanni Battaggio ait inspiré ici le maître padouan, soit que celui-ci ait obéi à un goût d'autant plus naturel qu'il semble que sa famille fût originaire de Crême : en effet, un document milanais l'appelle *Augustinus de Fondutis de Crema*[2], et d'ailleurs les documents padouans sont muets sur la famille des *Fonduti*. Toutefois, que notre artiste lui-même soit bien un fils de Padoue, tous les autres documents cités l'attestent, et le style de ses œuvres le prouve. L'acte

1. L'acte fut passé à Milan. Cf. Biscaro, *loc. cit.*, p. 115-117. — Voir aussi, F. Malaguzzi-Valeri, *G.-A. Amadeo*; Bergame, 1904, p. 324.

2. *Archivio stor. lombardo*, série IV, t. XIII, p. 155 (publié par M. Biscaro).

du 11 mars 1483 dit explicitement : *Augustinus de Fondutis de Padua, filius d. Johannis seorsum habitans, porte ticinensis, parrocchie S. Maurilii*, nous donnant ainsi jusqu'au nom de son père et jusqu'à son adresse. Quant au caractère éminemment padouan de son style, il ressort avec évidence de l'examen des sculptures de San Satiro : je ne rappelle qu'en passant l'analogie de pose et d'aspect qu'on doit observer entre cette femme au visage noir et au grand turban clair qui, dans la *Pietà*, tient un enfant nu, et la Vierge somptueuse et douloureuse de Donatello, érigée dans le *Santo* de Padoue. Plus frappante encore est la ressemblance entre les petits anges musiciens dont Donatello et ses aides ont orné les reliefs de bronze décorant le chœur de ce même *Santo*, et les *putti* de terre cuite (et d'une terre cuite couleur de bronze) qu'Agostino a assemblés sur la frise de la chapelle de Bramante : l'imitation est ici flagrante, quoiqu'elle ne soit pas servile. Agostino, comme tous les artistes qui, après 1450, ont respiré l'air des ateliers padouans, a accepté, a cherché, a voulu subir l'influence du grand Florentin qui, à Padoue, a créé ses œuvres les plus hautaines : ses *putti* aux jambes courtes, au corps gras et souple à la fois, aux gestes variés, vifs, volontaires, au visage expressif, modelés rapidement mais avec vigueur, sont les frères plus jeunes des petits anges au sourire âpre et fier, rêvés par Donatello. Ces deux troupes d'enfants allègres font les mêmes gestes, portent les mêmes attributs, et ceux qui ne sont pas complètement nus sont vêtus de la même chemise courte pareillement chiffonnée. C'est bien là le style padouan dont Riccio, vers la même époque, a multiplié les beaux exemples. Moins donatellesques sont les médaillons qui ornent ces frises. On y voit des têtes en haut relief et levées vers le ciel. Dans leurs chevelures abondantes comme dans leur attitude, se devine un souvenir de l'art de Verrocchio et de Léonard : M. Schubring l'a noté déjà. Ce que nous savons des relations d'Agostino dei Fonduti avec Ambrogio de' Predis et son maître, nous explique aisément pourquoi le sculpteur s'est laissé inspirer par le goût expressif du grand peintre. D'ailleurs l'imitation ici reste superficielle : dans le modelé de ces bustes, nous retrouvons une certaine grandeur âpre, propre à l'école de Padoue.

Des bustes décoratifs d'une attitude analogue ornent les panneaux de la châsse enfermant les chaînes de saint Pierre et un coffret de bronze, que nous avons cités plus haut, et l'on a vu que M. Venturi, arguant de cette seule coïncidence, attribuait ces reliefs à Caradosso. Faut-il aujourd'hui les attribuer en bloc à Agostino dei Fonduti ? Au premier moment, on serait tenté de le faire. Mais en réalité, le problème est très délicat et doit être étudié de près. Nous n'avons point la place de l'analyser ici, et nous nous réservons d'y revenir ultérieurement. De ce qu'il se pose seulement, nous devons conclure que le rôle et l'œuvre d'Agostino dei Fonduti, hier ignoré, s'élargiront certainement dans l'histoire de la sculpture italienne : on voit ainsi l'extrême importance de la découverte de M. Biscaro, qui nous a permis de nommer et d'étudier un statuaire, jusqu'ici totalement inconnu, et qui compte maintenant parmi les maîtres d'une des plus glorieuses époques de l'art italien.

JEAN DE FOVILLE

BIBLIOGRAPHIE

Les Châteaux de France, par Jean DE FOVILLE et Auguste LE SOURD. — Paris, Hachette; in-8°, 400 fig.

C'est un précieux répertoire que nous donnent, après plusieurs années de travail, MM. J. de Foville et A. Le Sourd. Tout un domaine de notre architecture nationale y est exploré, département par département, et ceux-là même qui connaissent le mieux les richesses monumentales de la France seront frappés de surprise et d'admiration à la pensée que tant de châteaux magnifiques se dressent sur notre sol à côté de tant d'admirables églises.

Ce recueil, que les auteurs ont voulu léger et maniable, contient deux séries de notices : les unes, illustrées et relativement plus étendues, correspondent aux monuments les plus importants; les autres, plus brèves et imprimées en petits caractères, complètent les premières en énumérant des châteaux de moindre importance et des édifices mutilés ou ruinés. L'ordre alphabétique suivi pour l'énumération des départements et des châteaux de chaque série permet de trouver rapidement le renseignement désiré; une table des quinze cents châteaux cités, avec les noms des propriétaires, augmente encore la facilité des recherches.

Également éloignées de la sèche nomenclature et du répertoire archéologique, dépouillées de tout ornement littéraire, les notices visent à renseigner exactement. Sans doute, quelqu'un se trouvera-t-il pour reprocher aux auteurs le choix parfois arbitraire des châteaux étudiés. La meilleure réponse à cette critique, c'est que l'élégant volume de MM. J. de Foville et A. Le Sourd constitue le premier inventaire où les châteaux de France font l'objet d'une étude d'ensemble, que les informations en sont puisées aux meilleures sources et que ces milliers de notices et d'illustrations constituent, à les bien prendre, un des plus captivants chapitres de l'histoire artistique de notre pays. — E. D.

Die beiden Wurzeln der Kruzifixdarstellung, par Bela LAZAR. — Strassburg, Heitz; in-4°.

Après une introduction contenant des vues générales un peu bien vastes, allant de l'art primitif à Khnopff et à Gauguin, sur le développement artistique en courants parallèles, M. Béla Lazar aborde son sujet : la double origine du crucifix : un type plus ancien, qui a sa racine dans l'*orant*, figure elle-même d'origine égyptienne; un type plus récent et plus concret, qui serait originaire de Syrie. Comme il arrive si souvent, en lisant des travaux de ce genre, le « laïque » est frappé, quand il parcourt l'étude de M. Bela Lazar, de l'ingéniosité de l'auteur et de la certitude avec

laquelle il date des monuments aussi anciens, malgré les lacunes que présente notre documentation et que son étude elle-même suppose. Le travail n'en est pas moins fort intéressant. — G. Huet.

L'Art de notre temps : Carpeaux, par M. Paul Vitry : **Degas**, par M. P.-A. Lemoisne. — Paris, Librairie centrale des beaux-arts; 2 vol. in-16, pl.

La charmante collection que dirige M. Jean Laran a le sens de l'actualité : ne nous donnait-elle pas un excellent livre de M. Paul Vitry sur Carpeaux, au moment où les meilleures œuvres de ce maître sculpteur, toujours aussi vivantes et séduisantes que quand elles sortirent de son atelier, nous étaient présentées au Jeu de paume des Tuileries, côte à côte avec les peintures plus recueillies, mais non moins passionnées de Gustave Ricard ? Et ne nous apporte-t-elle pas une monographie précise et détaillée du plus inaccessible et du plus mystérieux des artistes modernes, à l'heure précise où les peintures et les pastels d'Edgar Degas s'enlèvent en vente publique aux prix sensationnels que l'on sait ?

Ce n'est pas, d'ailleurs, le seul attrait de ces ouvrages que leur rencontre tout à fait fortuite avec l'actualité : ils sont trop sérieusement étudiés pour ne pas durer, trop documentés pour ne pas être souvent mis à contribution. Une introduction biographique conduit agréablement le lecteur aux quarante-huit chapitres de chaque volume, lesquels sont consacrés à l'examen de quarante-huit des œuvres principales de l'artiste, reproduites en regard. La formule, on l'a dit déjà, est neuve et heureuse ; elle a donné tous les résultats qu'on en pouvait espérer. — E. D.

Les Musées d'Europe : Florence, par Gustave Geffroy. — Paris, Nilsson ; in-4°.

Ce magnifique album, qui met sous les yeux de quiconque le feuillette une telle moisson de chefs-d'œuvre, et qui rappelle aux voyageurs de si émouvants souvenirs, est commenté par la prose vigoureuse et sensitive d'un des meilleurs écrivains de l'Académie Goncourt. C'est assez pour dire l'intérêt du volume, qui, volontairement dépouillé de toute érudition, fixe avec agrément de nobles impressions d'art plus qu'il ne nous donne une histoire méthodique de l'école florentine. — N. R.

L'Évolution ornementale depuis l'origine jusqu'au XIIe siècle, par Georges de Récy. Préface de François Courboin. — Paris, A. Picard et fils ; in-8°, fig.

Trois conférences faites, vers le milieu de cette année, à la salle de la Société de géographie, ont suffi à M. Georges de Récy pour esquisser à grands traits un des problèmes les plus passionnants de l'histoire de l'art : parlant des civilisations primitives, dont quelques fragments de décoration nous aident à retrouver la trace, il a cherché à établir la filiation des motifs ornementaux à travers les siècles et les empires et il a montré la persistance de certaines formules décoratives, depuis l'art de l'époque des cavernes jusqu'à celui des églises romanes.

Ce n'est pas là une histoire qu'on peut écrire sans une longue et minutieuse préparation. Trente ans d'analyse ont précédé ce livre de synthèse. Mais quelle joie dut ressentir cet « admirateur fervent de nos vieilles cathédrales et de la flore prodigieuse qui s'épanouit du sol au faîte, dans ces forêts de pierre », en recherchant,

ainsi que l'a si bien dit M. François Courboin dans la préface qui ouvre le livre, « comment le lent travail des races a préparé cette éclosion magnifique »! — E. D.

La Peinture : les divers procédés, les maladies des couleurs, les faux tableaux, par Ch. Moreau-Vauthier. Préface de M. Étienne Dinet. — Paris, Hachette; in-8°, pl. en noir et en coul.

Quiconque prend plaisir à regarder une peinture lira avec intérêt cet ouvrage didactique. Un artiste y fait toucher du doigt les divers procédés employés par les peintres, y montre par des exemples les vertus et les défauts de ces procédés, y dévoile les causes d'altération des tableaux, y donne des conseils pour leur conservation et termine en résumant, à l'usage des « gens du monde », les principes nécessaires pour bien regarder une peinture. Désormais, il ne sera plus permis au visiteur d'une exposition d'employer à tort et à travers des mots comme glacis, valeurs, pâtes, enveloppe, demi-teintes, etc.: sinon, on le renverra au livre de M. Moreau-Vauthier.

Les artistes eux-mêmes tireront profit de cette lecture. Ils y trouveront des renseignements techniques, appuyés de frappants exemples, en particulier pour ce qui touche à l'altération des couleurs. Bien sûr, le livre de M. Moreau-Vauthier ne suffira pas plus aux débutants pour apprendre à peindre qu'aux amateurs pour discerner les faux tableaux; tout de même, il fournira aux premiers des recettes qui pourront leur être utiles et aux seconds quelques anecdotes suggestives. Et à tous, la préface de M. Dinet plaira, pour les rassurantes observations qu'elle contient sur les couleurs modernes dont on a, paraît-il, beaucoup trop médit : elles sont, ces couleurs, « mille fois plus brillantes et plus solides que celles dont disposaient les anciens », déclare (p. VII) l'auteur des *Fléaux de la peinture*, contrairement à l'avis d'« un de nos plus célèbres et plus grands peintres contemporains » qui trouve, lui, (p. 290) que : « Des couleurs ? Plus nous allons, plus il y en a et plus elles sont mauvaises. » — E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Les Musées d'Europe*, par Gustave Geffroy. *Florence*, t. II. — Paris, P. Lamm, in-4°, fig. et pl., 15 fr.

— *Les Châteaux de France*, par J. de Foville et A. Le Sourd. — Paris, Hachette, in-8°, 400 fig., 15 fr.

— *Les Provinces françaises : La Bourgogne*, par Joseph Calmette et Henri Drouot. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, 120 fig., 5 fr.

— *Les Tombeaux de Gaston de Foix et de la famille Birago, par Agostino Busti, dit le Bambaja*, par Gustave Clausse. — Paris, H. Laurens, in-4°, 19 pl., 12 fr.

— *Les Grands artistes : André Le Nostre*, par Jules Guiffrey; *Les Bellini*, par Émile Camaerts; *Les Peintres chinois*, par Raphaël Petrucci. — Paris, H. Laurens, 3 vol. in-16, 24 fig., à 2 fr. 50 l'un.

— *Les Horlogers blésois au XVIe et au XVIIe siècle*, par E. Develle. — Paris, E. Lechevallier, in-4°, 30 fr.

— *Dictionnaire répertoire des peintres depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*, par

Mme Isabelle ERRERA. — Paris, Hachette, in-16, 10 fr.

— *Henri de Toulouse-Lautrec*, par Gustave COQUIOT. — Paris, A. Blaizot, in-4°, 85 fig. et pl., 40 fr.

— *Collection des châteaux de France*, par Hector SAINT-SAUVEUR. *Le Château de Vaux-le-Vicomte*. — Paris, C. Massin, in-4°, 38 pl., 40 fr.

— *J.-E. Heinsius (1740-1812), peintre de Mesdames de France*, par Ch. OULMONT. — Paris, Hachette, in-4°, 88 fig. et pl. en noir et en coul., 60 fr.

— *Essais sur l'art égyptien*, par G. MASPERO. — Paris, E. Guilmoto, in-4°, 96 fig. et 6 pl., 25 fr.

— *J.-B. Greuze*, par Edmond PILON. — Paris, H. Piazza, in-fol., 50 pl. dont 8 en coul., 10 fr.

— *La Passion de Jeanne d'Arc*, par Paul MANSOY. — Paris, l'auteur, in-8°, pl.

— *Les Images d'Épinal*, par René PERROUT. Préface de Maurice BARRÈS. — Nancy, éditions de « la Revue lorraine illustrée », in-4°, 44 pl. en coul., 207 fig. dont 151 en coul., 50 fr.

— *Annuaire des ventes d'estampes*, par Léo DELTEIL. 1re année : octobre 1911-juin 1912. — Paris, Léo Delteil et A. Lecorbeiller, in-8°, 28 fig., 20 fr.

— *Collection de dentelles anciennes de la ville de Genève* (Musée d'art et d'histoire). — Paris, C. Massin, in-4°, 36 pl., 40 fr.

— *Bibliothèque du vieux Paris. Le Château de Madrid*, par G. DUCHESNE et H. de GRANDSAIGNE. — Paris, H. Daragon, in-8°, 2 pl. grav., 12 fr.

— *Les Tapisseries, toiles peintes et broderies de Reims*, par M. SARTOR. Préface de Jules GUIFFREY. — Reims, L. Michaud, in-4°, 83 reprod. dont 10 héliograv., 30 fr.

— *La Toile peinte en France au XVIIe et au XVIIIe siècle. Industrie, commerce, prohibitions*, par Edgard DEPITRE. — Paris, M. Rivière, in-8°, 4 pl., 9 fr.

— *Les Arts et métiers de l'ancienne Égypte*, par W. M. Flinders PETRIE. — Bruxelles, Vromant, in-8°, 142 fig., 7 fr. 50.

— *Petite Encyclopédie des métiers d'art. Le Bois sculpté, composition et procédés*, par George JACK, traduit de l'anglais par WOUTERS DE BOUCHOUT. — Bruxelles, Vromant, in-18, 77 fig., et 36 pl., 5 fr.

— *Le Peintre Louis Boilly, 1761-1845*, par Paul MARMOTTAN. — Paris, H. Gateau, in-4°, 72 pl., 100 fr.

— *Les Écrits et la vie anecdotique et pittoresque des grands artistes. Michel-Ange*, par Georges BEAUME. — Paris, L. Michaud, in-16, 45 fig., 2 fr. 50.

— *La Jeune peinture française*, par André SALMON. — Paris, A. Messein, in-8°, 5 fr.

— *Aulissier, miniaturiste*, par Lucien LEMAIRE. Préface de Mme la duchesse de ROHAN. — Lille, L. Danel, in-4°, 53 fig., 20 fr.

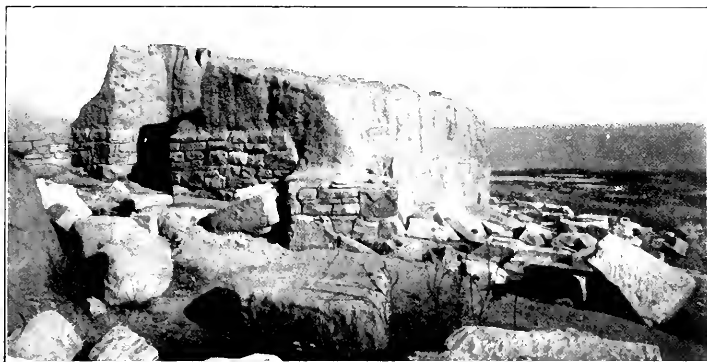
— *Histoire générale de la peinture*, sous la direction de Armand DAYOT. 1er volume : *Italie*, par Camille MAUCLAIR ; *Flandre*, par L. MAETERLINCK ; *France*, par Léonce BÉNÉDITE ; *Allemagne*, par Léon ROSENTHAL. — Paris, « l'Art et les artistes », gr. in-8°, 5 pl. en coul. et 350 fig., 25 fr.

— *Du Cubisme*, par Albert GLEIZES et Jean METZINGER. — Paris, E. Figuière, in-4°, 30 pl., 3 fr. 50.

— *J.-J. Henner et son œuvre*, par Louis LOVIOT. — Paris, R. Engelmann, in-fol., fig. et 20 litho. hors-texte, par Louis Huvey, 200 fr.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



L'ANCIEN PYRGOS DE L'ACROPOLE DE PAGASAE.

LES STÈLES PEINTES DE PAGASAE

AU MUSÉE DE VOLO

La ville thessalienne de Volo offre surtout à la curiosité du voyageur son admirable situation au pied du Pélion, la belle ampleur de son port, le spectacle de son activité commerçante. Les rues ont un aspect tout moderne, et du vieux *Castro* turc, dont les murailles ont été démolies, il ne reste que des masures délabrées et une petite mosquée qui se cache dans l'épaisse verdure d'un jardin. Mais le musée possède une série de monuments dont on ne trouverait l'analogue nulle part ailleurs, à savoir les nombreuses stèles funéraires ornées de peintures provenant de l'ancienne Pagasae. Cette découverte est due à l'initiative du jeune et actif éphore des antiquités, M. Arvanitopoullos, qui a entrepris et dirigé les fouilles, organisé le musée, et publié, sans tarder, une excellente description des stèles qu'il a eu la bonne fortune de mettre au jour [1]. Une visite au champ de fouilles permet non seulement de

1. Arvanitopoullos, *Description des stèles peintes de Pagasae du musée de Volo*, Athènes, 1909 (en grec). Voir aussi, du même auteur, une étude insérée dans l'*Ephemeris archeologique*, 1908, p. 2-60, pl. 1-4.

faire une excursion fort pittoresque, mais de reconnaître dans quelles conditions imprévues ont été trouvés ces précieux spécimens de la peinture grecque.

I

Au sud-ouest de Volo, sur le golfe Pagasétique, se projette une presqu'île formée d'une colline basse, resserrée jadis entre deux baies, dont l'une, au sud, a fait place à des marais salants. C'est l'Acropole de l'ancienne ville de Pagasae. La ville avait commencé à se développer vers la fin du IVe siècle avant notre ère, et sa prospérité est attestée par la grande étendue du terrain qu'enserraient ses murailles. Grand port de commerce, constituant le principal débouché maritime de la Thessalie, elle attirait une population mêlée et cosmopolite à laquelle tous les pays grecs fournissaient leur contingent. Lorsque, en 293, Démétrios Poliorcète fonda, de l'autre côté du golfe, la ville de Démétrias, capitale de la confédération des Magnètes, il y fit passer une partie de la population de Pagasae. Mais la ville ne perdit pas son importance, et, en face de la place forte qui assurait aux Macédoniens la maîtrise du pays, elle resta le centre du mouvement commercial.

Au IIe siècle avant notre ère, pendant la guerre des Romains contre les Macédoniens, elle subit de rudes épreuves, et c'est à ce moment, sans doute, que ses murs furent détruits. Mais après la conquête romaine, vers le milieu du Ier siècle, elle rétablit son enceinte, et tandis que Démétrias était déchue de son rôle de forteresse, elle resta longtemps encore une des villes les plus florissantes de la Thessalie.

Une route carrossable, partant de Volo dans la direction d'Halmyro, traverse une plaine basse et marécageuse et s'engage dans un défilé montagneux, d'où l'on gagne à travers champs l'Acropole de Pagasae. Nulle part on n'est mieux placé pour contempler dans toute son étendue le paysage aux grandes lignes sévères qui encadre le golfe de Volo. Au pied de l'Acropole, miroitent les marais salants, les *Halykai*. Plus loin, c'est la nappe bleue du golfe, où jadis la nef Argo, quittant le rivage, traça « de longs sillons blanchissants, semblables aux sentiers qu'on distingue à travers un champ couvert de verdure »[1], et que bordent

1. Apollonios de Rhodes, *Argonautiques*.

aujourd'hui les *magazia* de Volo. A droite, c'est l'âpre colline de Démétrias. Sur les pentes sauvages du Pélion se détachent des groupes de taches claires entourées de verdure : ce sont les villages d'Ano-Volo, d'Episkopi, de Portaria, de Makrinitza, qui escaladent les flancs de la montagne, et grimpent jusqu'au pied des crètes chauves et dénudées dont elle est couronnée.



Stèle de Klymène.
Musée de Volo.

L'ancien port de Pagasae occupait, au bas de la colline de l'Acropole, la baie aujourd'hui comblée et recouverte par les marais des *Halykai*. C'est pour le protéger que fut construit, sans doute avant le ɪvᵉ siècle, un grand bastion, dégagé par les fouilles de M. Arvanitopoullos. Jusqu'à une hauteur de 1 m. 80, il est construit en pierres appareillées, tandis que la partie supérieure est faite de briques crues, aujourd'hui si bien amalgamées qu'elles semblent former une masse homogène. Lorsque, vers la fin du ɪvᵉ siècle, on édifia les puissants murs d'enceinte dont les vestiges se reconnaissent sur un très long parcours, cet ancien *pyrgos* fut compris dans le tracé. Au milieu du ɪᵉʳ siècle avant notre ère, les Pagaséens se préoccupèrent de relever, du côté de la mer, les courtines et les bastions détruits pendant la guerre des Romains et des Macédoniens, et l'ancien *pyrgos* se trouva compris dans ce système de défense. Mais on le jugea sans doute insuffisant, car on l'enveloppa dans un nouveau bastion beaucoup plus grand, construit, comme le premier, en pierres

appareillées et en briques crues. Le travail fut exécuté à la hâte, probablement sous la menace de quelque attaque par mer, et, de même que jadis, après l'invasion perse, les Athéniens avaient employé, pour construire le mur de Thémistocle, des marbres provenantd es tombeaux du Céramique, les Pagaséens firent main basse sur les stèles de la nécropole. C'est ainsi que l'intervalle entre les murs des deux bastions, l'ancien et le nouveau, fut comblé avec des stèles funéraires ornées de peintures, et que d'autres, faisant office d'assises, furent engagées dans les murs du *pyrgos* extérieur. D'autres encore servirent à édifier un *pyrgos* plus petit, découvert à l'est du précédent. Aussi les fouilles ont-elles livré une abondante moisson de stèles de marbre, et pour donner la mesure de l'importance de la trouvaille, il nous suffira de rappeler que le catalogue dressé par M. Arvanitopoullos, où figurent seulement les marbres portant des traces de peinture, ne compte pas moins de 216 numéros. Ces stèles appartiennent, pour la plus grande partie, au IIIe siècle avant notre ère, c'est-à-dire à l'époque où la peinture hellénistique est en pleine floraison. Si l'on songe que pour apprécier le style et la technique des œuvres dues aux successeurs des Nicias et des Apelle, nous en étions réduits au témoignage des textes ou à des copies exécutées par les décorateurs romains et pompéiens, on se rendra compte de la valeur documentaire que présente cet ensemble de monuments, si heureusement exhumés du sol thessalien.

II

Les stèles de Pagasae occupent trois grandes salles fort bien aménagées dans le musée tout neuf qui, à une des extrémités de la ville, aligne sur des terrains encore à peine construits sa façade blanche et son portique ionique. Ce n'est pas qu'elles présentent toutes un égal intérêt, la peinture étant souvent fort effacée, et se bornant ailleurs à des éléments très simples. Au total, il y en a environ 90 dont les sujets sont assez bien conservés pour qu'on puisse les identifier. Au point de vue de la structure, elles se ramènent en général à un type qui varie peu. Plus hautes que larges, souvent encadrées entre deux pilastres et surmontées d'un fronton que limite, à la partie inférieure, une corniche peinte décorée d'oves, elles offrent une forme très fréquente en Attique, au IVe siècle et



STÈLE D'ARCHIDIKE.

Musée d'A[illegible]

à l'époque hellénistique, celle du *naïskos*. Nous ne nous attarderons pas à celles où le peintre s'est borné à tracer des bandelettes, ou bien, comme dans la stèle de Klyméné, à représenter l'autel funéraire sur lequel s'enroule le serpent gardien du tombeau. Nous considérerons surtout les sujets comportant des personnages, en nous arrêtant plus longuement à ceux qui nous révèleront des particularités nouvelles.

Que les peintres de stèles aient puisé dans le répertoire familier aux sculpteurs des bas-reliefs attiques, on n'en saurait douter. Parmi les monuments exhumés à Pagasae, plusieurs nous montrent, en effet, un sujet que traitent fréquemment, au IIIe siècle, les marbriers d'Athènes, celui du *banquet funèbre*. Le mort, tenant un canthare, est couché sur un lit de banquet devant lequel est figuré l'accessoire obligé de la scène, la table à trois pieds ; sa femme est assise auprès de lui. La simplicité de la composition, l'absence du décor architectonique que les sculpteurs de stèles d'Asie Mineure introduisent volontiers dans le champ des bas-reliefs funéraires où ce même motif est reproduit, attestent suffisamment que les peintres thessaliens ont cherché leurs modèles en Attique.

C'est aussi la conclusion qui s'impose pour les stèles peintes où l'on reconnaît également un sujet devenu courant dans les ateliers attiques, celui de la femme assise, accompagnée d'une ou de plusieurs figures debout, enfants, parents ou suivantes. Mais tandis qu'à Athènes, après la belle floraison de la sculpture funéraire qui s'épanouit au IVe siècle, les marbriers ne traitent plus cette scène qu'avec une sorte d'indifférence routinière, trahissant la production purement industrielle, les peintres de Pagasae s'efforcent, au contraire, de donner aux personnages un caractère individuel, de varier les attitudes, les formes de draperies, et ils trouvent dans la couleur des ressources précieuses pour introduire dans ces tableaux une réelle variété. Nous emprunterons quelques exemples aux stèles dont le décor peint offre le meilleur état de conservation.

Celle d'Archidiké porte une inscription métrique célébrant les vertus de la morte en des termes qui pourraient valoir à ce petit morceau poétique une place honorable parmi les épigrammes funéraires de l'*Anthologie*. « O Rhadamanthe et Minos, si jamais vous avez jugé dans l'Hadès une femme excellente, c'est bien celle-ci, la fille d'Aristomachos. Conduisez-la dans les îles des Bienheureux, car elle a pratiqué toute sa

vie la piété et la justice, ces deux vertus sœurs. Une ville crétoise, Tylisos, l'a nourrie, et maintenant, devenue immortelle, c'est cette terre qui la possède. Que la Moire te protège, Archidiké ! » La défunte est représentée de trois quarts, assise sur un siège à pieds tournés, couleur de brique, où le peintre a indiqué des ombres et des lumières, et que recouvre un coussin rose [1]. Elle porte un chiton clair et un himation bleu pâle ramené sur la tête comme un voile. A côté d'elle, une jeune fille se tient debout, la main droite soutenant le bras gauche ramené vers le menton, suivant le geste bien connu que les sculpteurs attiques prêtent à la morte ou à ses compagnes, aussi bien dans les statues tombales que dans les bas-reliefs des stèles. On constatera au premier coup d'œil que le peintre a pris son modèle dans la sculpture funéraire d'Athènes ; mais, grâce au changement de technique et au travail très précis avec lequel il a rendu les plis du vêtement et la forme du coussin qui s'affaisse sous le poids du corps, il a introduit, dans ce sujet usé, comme une note de réalisme qui le renouvelle. De la stèle de Béréniké, il subsiste seulement un remarquable fragment de peinture, un buste de femme en chiton rougeâtre, dont la chevelure sombre, les grands yeux, les traits accusés pourraient faire songer à un portrait. Une autre stèle est celle d'Aphrodisia d'Épire, que le peintre a représentée assise sur un siège à dossier, vêtue d'un chiton rose à courtes manches et d'un manteau bleu vert orné d'une large bande rose ; sur sa tête est jeté un voile bleu pâle. Elle tend la main à un jeune garçon en tunique rouge et chlamyde sombre qui lui présente un objet indistinct [2]. Dans le registre inférieur, est figuré un hermès représentant Hermès Chthonios, le gardien et le protecteur de la sépulture, emblème très fréquent à l'époque hellénistique et qui constitue parfois la seule décoration du tombeau. Il y a lieu de remarquer une particularité curieuse du registre principal. Le fond est mi-parti, avec deux tons différents, gris à gauche, rouge à droite, comme si le peintre avait songé à figurer deux panneaux. On retrouve une disposition analogue dans les peintures romaines dérivées d'originaux grecs, et voici déjà l'annonce des architectures plus nettement caractérisées que nous observerons dans d'autres stèles.

1. *Ephêméris archeologique*, 1908, pl. 2.
2. *Ephemeris archeologique*, 1908, pl. 4. 2.

Si le type de la femme assise est traité assez fréquemment, on rencontre moins souvent celui du mort échangeant une poignée de mains avec un autre personnage, suivant la formule consacrée par une longue tradition. Mais nous devons nous arrêter devant les deux stèles principales où il est représenté. D'abord celle de Stratonikos où, bien qu'un peu altérée, la peinture a cependant laissé des traces fort apparentes [1]. Le mort, assis sur un siège dont les pieds sont peints en jaune, vêtu d'un chiton jaunâtre, chaussé de bottines rouges à lanières noires, tend la main à un jeune homme debout, en tunique pourpre et chlamyde blanche, qui tient de la main gauche un étui à papyrus. Des tonalités chaudes et brillantes dans le coloris, des détails de costume tout à fait locaux recommandent à l'attention la stèle de Pénéis et d'Hérodotos [2]. Le peintre a réuni dans un même tableau la mère et le fils, celle-là assise, drapée dans un manteau brun, celui-ci debout, serrant la main de Pénéis. Dans cette figure les tons ont conservé toute leur valeur, chairs couleur de brique, avec des rehauts clairs, chiton blanc, longue chlamyde



Stèle d'Aphrodisia.
Musée de Volo.

1. *Ephémeris archeologique*, 1908, pl. 3.
2. *Ibid.*, p. 55, fig. 6, 1.

faite d'une étoffe rouge à doublure blanche. La coiffure est une sorte de large béret strié de lignes blanches avec un bandeau noir, dans lequel il y a lieu de reconnaître le pilos thessalien. Hérodotos est sans doute un soldat, car la même coiffure est portée, dans une autre stèle, par le trompette Antigénès, dont une longue inscription raconte la destinée. Il faisait campagne contre les Étoliens; mais Minos l'envoya « dans les îles des Bienheureux, à la suite d'une blessure mortelle reçue à la tête, le corps criblé de coups de lance ».

Jusqu'ici nous n'avons cité que des sujets dérivés des thèmes familiers aux sculpteurs attiques. Nous arrivons à d'autres qui paraissent empruntés à des sources différentes, et nous signalerons tout d'abord les stèles représentant des scènes d'offrandes funéraires. Sur celle de Ménophilos, le jeune mort en chlamyde sombre, accompagné d'un petit esclave, s'apprête à décorer d'une bandelette l'hermès érigé sur le tombeau et vers lequel bondit un lévrier noir, inconscient de la gravité de cet acte pieux. Ailleurs, un autel est dressé devant le tombeau, une sorte de petit mausolée dont le peintre a représenté seulement la partie gauche, un pilastre à chapiteau enluminé de rouge et de jaune supportant un entablement. Une fillette en vêtement noir se tient debout devant l'autel, et plus loin Khoirilé, la morte héroïsée, est assise, recevant l'offrande des survivants devant sa propre sépulture. Le culte de l'hermès funéraire est encore le sujet traité sur la curieuse stèle de Phila[1]. Sur le ton violet du fond, se détache un groupe de trois personnages se dirigeant vers l'hermès que supporte une base à deux degrés vue en perspective, et devant lequel est placée une table à trois pieds avec un vase en forme de skyphos. La figure du milieu est celle de la jeune morte, Phila, fille de Mélas, drapée avec une élégance toute classique dans les plis de son manteau blanc et s'apprêtant à poser une offrande sur la table. A gauche, un jeune homme dépose sur la base de l'hermès une bandelette ou une couronne; à droite, une suivante tient une phiale. Si l'on considère l'heureux groupement des personnages et la qualité du dessin, on sera tenté de penser que l'artiste s'est souvenu de quelque modèle emprunté à la peinture de chevalet. Tout au moins certains détails, certaines attitudes font songer à des peintures romaines ou campaniennes dérivées d'œuvres hellénistiques, comme la

1. *Ephemeris archeologique*, 1908, pl. 4, 1.

scène de sacrifice figurée sur un des panneaux peints du musée des Thermes, provenant de la maison de la Farnésine[1], ou la scène de toilette d'une des peintures les plus célèbres d'Herculanum[2].



STÈLE DE PÉNÉIS ET D'HÉRODOTOS.
Musée de Volo.

L'état de conservation des stèles de Pagasae est trop souvent en raison inverse de leur valeur artistique. Tel est le cas pour celle de Rhodokleia, dont le sujet ne se laisse déchiffrer qu'avec une certaine peine, et il faut le regretter d'autant plus que si l'on observe les vestiges encore apparents sur le fond, une fenêtre dans laquelle s'encadre la tête d'un personnage, il est permis de supposer que le peintre avait donné à la scène un décor architectural représentant peut-être une rue. Au moins distingue-t-on assez nettement la figure d'une jeune fille tenant une ombrelle rouge dont la partie ombrée est peinte en pourpre sombre. A la voir ainsi, avec sa démarche aisée et gracieuse, on penserait que le peintre

1. *Monumenti inediti*, XII, 1884, pl. VI, 1.
2. Helbig, *Wandgemælde*, n° 1435.

s'est souvenu des figures tanagréennes, si son costume, un chiton safran bordé de pourpre, un vêtement à pans carrés, de forme très spéciale, serré à la taille par une double ceinture ornée de franges, comme en portent encore les paysannes du pays, enfin un himation bleu pâle, coupé par une bande jaune, n'offrait un caractère tout à fait local et ne nous avertissait que l'artiste a bien représenté une Thessalienne de Pagasae.

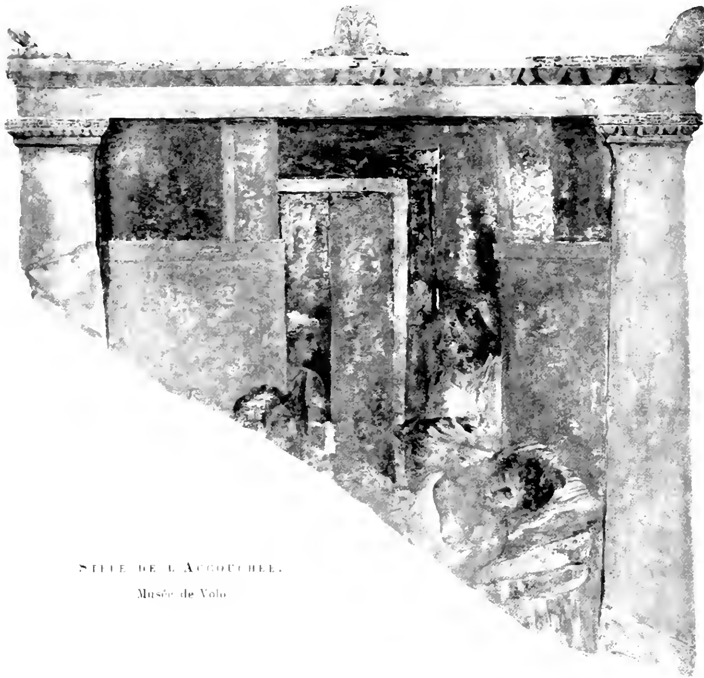
Certaines stèles suggèrent l'hypothèse de modèles empruntés à des peintures de maîtres. Cette conjecture paraît s'imposer pour celle qui offre les caractères les plus originaux et les plus imprévus, la stèle de *l'Accouchée*[1]. S'il faut regretter que ce tableau d'intérieur ne nous soit pas parvenu intact et que la partie supérieure seule en ait été conservée, au moins est-il possible de restituer la composition sans trop de difficulté. La scène que la peinture nous met sous les yeux, se passe à l'intérieur d'une maison thessalienne. Deux cloisons de bois, peintes d'un ton violet pourpre, qui ne montent pas jusqu'au plafond, mais s'y rattachent par de larges montants, et entre lesquelles s'ouvre une large baie, forment une sorte d'alcôve communiquant avec une grande pièce. A l'arrière-plan, on aperçoit une porte à deux vantaux, dont l'un est ouvert, et qui donne accès à la cour de la maison.

Au premier plan, une jeune femme est couchée sur un lit garni de matelas d'un jaune sombre et d'un oreiller orné de bandes jaunes et rouges, sur lequel se détache son épaisse chevelure noire. Ses yeux sont clos; un léger vêtement laisse à découvert ses seins gonflés. C'est l'accouchée qui sommeille après le travail de l'enfantement. A gauche, dans le personnage dont la tête seule est conservée, il faut reconnaître le mari assis près du lit, regardant avec une sollicitude inquiète sa femme endormie. Hors de l'alcôve, en arrière de la cloison de droite, on distingue la mère de la jeune femme ou la nourrice, coiffée d'un large serre-tête rouge ; elle tient l'enfant enveloppé de bandelettes et semble donner des instructions à une jeune servante qui apparaît dans l'entre-bâillement de la porte et se tient discrètement sur le seuil.

Cette scène, d'un sentiment intime et recueilli, est traitée avec un souci très vif de la réalité, et peu d'œuvres antiques nous introduisent plus directement dans la vie familiale des Grecs. Pourtant, ce tranquille

1. *Éphémèris archéologique*, 1908, pl. 1.

sommeil de l'accouchée sera bientôt celui de la mort, car, de toute évidence, la stèle est celle d'une femme morte en couches. Mais avec l'euphémisme familier à l'art funéraire de la Grèce, l'artiste l'a représentée comme une vivante, dans le moment qui suit l'accouchement. C'est dans



Stèle de l'Accouchée.
Musée de Volo

le même esprit que les sculpteurs attiques figurent sur les stèles et sur les lécythes de marbre des femmes prises des douleurs de l'enfantement, toutes défaillantes et entourées de compagnes qui s'empressent autour d'elles pour les étendre sur un lit[1]. Là s'arrêtent, d'ailleurs, les analogies entre les sculptures attiques et la stèle de Pagasae, où le sujet est conçu

1. Voir E. Michon, *Monuments Piot*, XII, 1905, p. 190-199, pl. XIII.

tout autrement. Si le peintre s'est inspiré d'un modèle, il faut le chercher ailleurs, soit dans les peintures sur marbre, décorant les tombeaux, dont les textes nous ont conservé des descriptions[1], soit dans des tableaux de chevalet. Au dire de Pausanias, on voyait près de Sicyone le tombeau d'une femme morte en couches, Xénodiké ; il était orné d'une peinture faisant à coup sûr allusion à l'événement, et qui retenait l'attention[2]. Supposer que la peinture de Pagasae dérive directement de ce prototype, serait peut-être bien hardi. Tout au moins, on peut affirmer qu'elle procède de la grande peinture hellénistique, à laquelle elle a certainement emprunté ce fond d'architecture si fréquent dans les tableaux pompéiens, témoin celui qui représente Médée prête à tuer ses enfants. C'est comme un tableau de chevalet, et non comme un simple motif courant, que le peintre de la stèle de *l'Accouchée* a agencé cette curieuse composition.

III

Quand on considère l'ensemble des stèles de Pagasae, on est frappé tout d'abord de voir la peinture se substituer à la sculpture en bas-relief qui, dans la période antérieure au IIIe siècle, a été d'un usage général pour la décoration des tombeaux. Ce n'est pas que les stèles peintes soient inconnues. On en trouve des exemples en Attique dès le VIe siècle, et il nous suffira de rappeler la stèle de Lyséas et la jolie tête d'éphèbe peinte sur marbre qui provient de Sounion[3]. La stèle de Tokkès nous prouve que la tradition ne se perd pas au IVe siècle[4], et les textes nous apprennent que des maîtres ne dédaignent pas de signer des peintures sur marbre pour des tombeaux. Ainsi Nicias, le contemporain de Praxitèle, avait représenté sur un tombeau qu'on voyait à Triteia, en Achaïe, une femme assise, une suivante tenant une ombrelle, et un jeune homme escorté d'un serviteur conduisant des chiens de chasse[5]. Néanmoins, ce sont là

1. J. Six, *Grabgemælde in der Ueberlieferung erwæhnt*, *Festschrift fur O. Benndorf*, p. 178-180. Cf. Arvanitopoullos, *Ephéméris archeologique*, 1908, p. 12 et suiv.

2. Pausanias, II, 7, 3.

3. P. Girard, *la Peinture antique*, p. 143.

4. *Athen. Mittheilungen*, 1880, pl. VI. — Voir aussi, sur les stèles peintes, Wolters, *Arch. Jahrbuch*, 1909, p. 53 et suiv.

5. Pausanias, VII, 22, 6-7.



STELE OF STRATONIKOS.

Musée de Volo.

des exceptions, et l'on peut affirmer qu'au IV[e] siècle la vogue reste aux belles stèles ornées de tableaux en relief.

Au III[e] siècle, pour des raisons qu'on connaît mal, mais auxquelles les progrès de la peinture à l'encaustique ne restent sans doute pas étrangers, on voit l'usage des stèles peintes gagner du terrain. Celles de Pagasae ne sont point, en effet, isolées, et l'on trouve de nombreux exemples de monuments analogues dans les régions ouvertes à la civilisation hellénistique. Les uns proviennent de Sidon et de Chypre, les autres de la Russie méridionale. Ils ne sont pas moins fréquents à Alexandrie, dont les nécropoles ont livré des stèles en pierre calcaire rehaussées de peintures, apparentées pour le style à ces mêmes modèles attiques d'où dérivent en partie les stèles de Pagasae [1]. Dans la nécropole d'Hadra, au sud-est d'Alexandrie, on a exhumé un lot considérable de stèles de mercenaires galates, contemporaines de celles de Pagasae, car on peut en placer l'exécution entre les années 280 et 150 [2]. On peut donc affirmer que l'usage des stèles peintes n'est pas particulier à la Thessalie. Quelle qu'en soit d'ailleurs la provenance, on peut y relever souvent des caractères communs, aussi bien pour les sujets que pour le décor de la partie architecturale, pilastres, architraves et frontons.

On observe pourtant dans les stèles de Pagasae certaines particularités originales, certains détails de technique et de composition qui en font la valeur documentaire pour l'histoire de la peinture grecque [3]. Nous en avons cité plusieurs qui paraissent très voisines des modèles fournis par les tableaux de chevalet hellénistiques, et si l'on songe que ceux-ci ne nous sont connus que par des copies pompéiennes ou romaines, on appréciera tout l'intérêt de ces productions industrielles, exécutées dans le même temps et sous l'influence directe de ces œuvres.

La technique des stèles est celle de la peinture à l'encaustique, que l'école de Sicyone a contribué à perfectionner et à répandre, et qui est dès lors employée pour les tableaux de dimensions restreintes [4]. A ce point

1. Voir surtout Breccia, *Bulletin de la Société arch. d'Alexandrie*, 1905, p. 76 ; 1907, p. 43.
2. Ad.-J. Reinach, *Monuments Piot*, t. XVIII, 1911, p. 41 et suiv.
3. Cette étude a été faite par G. Rodenwaldt, *Zu den Grabstelen von Pagasae*, *Athen. Mitteil.*, XXXV, 1910, p. 118 et suiv.
4. Voir, sur cette technique, P. Girard, *la Peinture antique*, p. 265. — Perrot, *Histoire de l'art*, t. IX, p. 199.

de vue, elles doivent être rapprochées des portraits gréco-égyptiens, peints sur bois à l'encaustique, et quelquefois retouchés à la détrempe[1]. On sait, en effet, que les nécropoles du Fayoum et de la Haute-Égypte ont livré en assez grand nombre des panneaux de cèdre peints à la cire, représentant avec un grand souci de la ressemblance individuelle le portrait du mort, et destinés à remplacer sur le cercueil les masques sculptés qui décoraient les anciens sarcophages. On sait aussi toute l'importance qu'il faut attacher à ces peintures pour l'étude de la peinture à l'encaustique. Mais les portraits du Fayoum ne paraissent pas remonter au delà du Ier siècle avant notre ère, et par suite les stèles de Pagasae ont l'avantage de nous mettre sous les yeux des spécimens d'une date antérieure. Les artistes thessaliens, qui peignent sur marbre, commencent souvent par tracer une esquisse avec un pinceau chargé de couleur noire, comme on peut l'observer dans la stèle d'Archidiké. Ensuite, ils étendent avec un instrument fait en forme de spatule les couleurs à la cire, et les juxtaposent, ce qui détermine parfois sur les bords des empâtements très apparents. Il ne semble pas qu'il y ait trace d'un travail au pinceau ; les tons plus clairs, destinés à faire jouer les lumières sur les objets de forme arrondie, comme les pieds des sièges, sont posés sur les tons de dessous. Dans les stèles les plus soignées, les artistes s'attachent à fondre habilement les contours. Nous avons noté, dans la stèle de Pénéis et d'Hérodotos, la préoccupation de rendre le modelé des nus qui sont peints en brun rouge pour les hommes, en rouge plus clair, tirant sur le jaune, pour les femmes. On constate la même recherche dans un fragment de stèle représentant deux jeunes gens armés de lances ou d'épieux, l'un assis, l'autre debout, la chlamyde jetée sur le bras gauche. Rien n'est plus voisin d'une peinture pompéienne. Suivant la méthode imaginée dès la fin du ve siècle par Apollodore le *Skiagraphe*, et perfectionnée par Zeuxis et par Parrhasios[2], l'artiste a modelé les nus par l'opposition des ombres et des lumières. Au lieu du système de hachures employé, semble-t-il, par Zeuxis, et qui se bornait à donner la vision de l'ombre par un simple dégradé, nous constatons ici l'application

1. Nous citerons en particulier ceux qui formaient la collection Graef (*Galerie des portraits antiques*, 1889).

2. Voir, sur cette question, notre article des *Monuments Piot*, XII, 1905, p. 29 et suiv.

du procédé dont on fait honneur à Parrhasios, celui qui apparaît, dès le début du IV[e] siècle, dans les grands lécythes polychromes, et permet de rendre les rondeurs, de les faire sentir dans les parties ombrées par le clair-obscur, en supprimant le trait qui, dans l'ancienne méthode, cernait la silhouette. On ne s'étonnera pas que les artistes thessaliens aient respecté ce principe de la *skiagraphie* ou du rendu des ombres, mis en vigueur par le grand peintre d'Éphèse.

Enfin nous avons relevé, comme des traits essentiels, la perspective dans les accessoires, l'emploi des fonds colorés, tantôt simples, tantôt mi-partis, tels qu'on les observe dans les peintures pompéiennes, et surtout l'apparition des motifs d'architecture qui constituent l'originalité des stèles de Pagasae. Il faut ajouter encore un procédé emprunté à la peinture de tableaux, consistant à limiter le champ de la composition par une ligne de terre peinte en couleur brune. Voilà bien des éléments qui créent une réelle parenté entre les stèles thessaliennes et les originaux perdus dont les peintures murales de Pompéi nous ont conservé des copies.



FRAGMENT D'UNE STÈLE DE PAGASAE.
Musée de Volo.

Faut-il pousser plus loin le rapprochement et admettre, avec M. Arvanitopoullos, que ces stèles nous font connaître vraiment le style propre aux différentes écoles grecques, qu'il y a lieu de les répartir en groupes, d'attribuer les unes à des peintres venus d'Athènes, les autres à des artistes sicyoniens ou ioniens établis à Pagasae ? Devons-nous, par exemple, faire honneur de la stèle de *l'Accouchée* à un peintre de Sicyone, parce que, nous l'avons vu, le sujet évoque le souvenir de la décoration d'un tombeau voisin de cette ville, ou songer, pour la stèle d'Archidikè, à

un peintre attique, parce que le motif est de ceux que traitent couramment les marbriers d'Athènes ? Nous ne croyons pas qu'il convienne de demander à ces monuments plus qu'ils ne peuvent donner. Ce sont, en réalité, des œuvres locales, ne dépassant pas la moyenne de la production industrielle, et il n'y a pas là des différences de style ou d'exécution assez marquées pour qu'on soit autorisé à parler de tendances d'écoles. Il n'en reste pas moins vrai que les artistes thessaliens ont sans doute connu des modèles fournis par ces peintures de tombeaux auxquelles nous avons fait allusion, et que signaient parfois des maîtres illustres ; les stèles de Pagasae nous permettent d'en prendre au moins une idée approximative. A un point de vue plus général, on peut aussi affirmer qu'elles ont subi l'influence immédiate de la peinture de tableaux dont rien n'a survécu et qu'elles sont exécutées suivant les mêmes procédés. A ce titre, elles constituent encore des documents très précieux. Le sol de la Grèce n'avait pas encore livré, pour l'étude de la peinture grecque, un matériel aussi riche ni aussi abondant, et nous y trouvons ce qui nous manquait jusqu'ici, à savoir la vision directe de la technique familière aux maîtres hellénistiques.

Max. COLLIGNON.



UNE PAGE DE « LA NEF DES FOUS »

DE SÉBASTIEN BRANT



Tout le monde connaît le charmant tableau de Raphaël, *le Songe du chevalier*. Avec le dessin qui l'accompagne et en arrête d'avance toute la composition, ce petit ouvrage forme un des plus précieux trésors de la National Gallery. Il date évidemment de la jeunesse du maître, avant les leçons du Pérugin. On sait le peu qui nous reste de Raphaël adolescent, et ce tableau est apparemment la première de ses peintures qui se soit conservée.

Dans la *Gazette des Beaux-Arts* de janvier 1897, le savant M. de Maulde la Clavière avait émis l'opinion que ce petit morceau, intéressant à tant d'égards, pouvait être une imitation d'une gravure allemande, qui se trouve dans le livre fameux de Sébastien Brant, intitulé la *Nef des fous*. J'avais fait de mon côté la même observation, quand je reconnus que ma découverte avait été déjà publiée. Je vois pourtant qu'elle n'a été utilisée par aucun des biographes récents de Raphaël ; le seul Eugène Müntz la signale en note, en passant, dans la seconde édition de son volumineux ouvrage. L'auteur lui-même ne la propose qu'avec toutes sortes de réserves. On dirait qu'il n'a pas bien vu l'intérêt de sa découverte. Il n'y aperçoit, semble-t-il, qu'une rencontre fortuite, au lieu d'y reconnaître un « cas » et une preuve nouvelle de l'influence des Ordres Mendiants.

Sébastien Brant est assez mal connu en France. C'est pourtant une curieuse figure, que celle du vieux poète et juriste alsacien, et il vaut bien la peine d'en dire quelques mots. Ce fut un bon ouvrier de la Renaissance dans son pays. Il servit utilement la cause de la « culture ». C'était un de ces bons universitaires allemands, laborieux, ingénus, nullement mondains, trouvant un vrai bonheur dans une vie sans éclat, et menant, au milieu des charges domestiques, une existence toute spirituelle. Marié à la fille d'un coutelier de Bâle, père de sept enfants, le digne professeur se met aux gages des libraires : il se fait correcteur d'épreuves. Il édita ainsi Ésope, Virgile, Térence. Il n'en demeurait pas moins un dévot très fervent. N'a-t-il pas composé une *Prière à la Vierge* avec des phrases d'Apulée, en appliquant successivement à la mère de Dieu tous les vocables de cet auteur dans ses étranges litanies ou son hymne à Isis? Qui l'eût cru ? Cette fantaisie le précipita en plein drame. Toute l'Allemagne à cette date avait pris parti sur le fait de l'Immaculée Conception. Ce n'est pas le lieu de raconter cette polémique célèbre qui mit en feu, pendant vingt ans, le peuple universitaire, et qui se termina par le scandale de Berne et le supplice de quatre religieux dominicains. Sans entrer dans le détail de cette grave affaire, il suffit de savoir que Brant y donna et y reçut sa part des coups : et il est déjà instructif de le voir activement mêlé à la dernière des grandes querelles de famille, qui s'émurent périodiquement entre les fils de saint François et ceux de saint Dominique.

Il avait près de quarante ans lorsqu'il fit imprimer, en 1494, l'ouvrage qui demeure le fondement de sa gloire. Peu de livres, on le sait, jouirent d'une telle fortune. A la vérité, on a peine à se l'expliquer aujourd'hui. Brant manque totalement d'imagination créatrice; il n'a pas en partage le don de vie poétique qui rend immortelles les satires de Rabelais et de Cervantes; sa *Nef des fous* est aussi loin de *Gulliver* que de *Candide*. Le corps du poème est formé de chapitres sans lien : l'auteur passe en revue les différentes « folies » humaines, de la folie des livres à celle des découvertes, disant leur fait, sans ordre et au hasard de son humeur, à nos travers, à nos manies, même les plus innocentes ; c'est une succession de morceaux sur l'usure, la chicane, l'avarice, la mauvaise conduite, la coquetterie, les femmes, la médisance, le blasphème ; les

chasseurs, les joueurs, les charlatans, les alchimistes, les jeunes gens qui épousent des vieilles pour leur argent, les paysans qui veulent ressembler aux bourgeois, les ouvriers qui deviennent chers et qui sabotent (déjà !), sont tour à tour l'objet d'une petite leçon ; les vices du clergé ne sont pas épargnés. Il y avait là pourtant des éléments de succès. *La Nef des fous* devint populaire. Locher, celui qu'on surnommait « Philomuse », en compare l'auteur à Dante et à Pétrarque ; vingt ans plus tard encore, Érasme, de passage à Strasbourg, ne manque pas de rendre ses devoirs



La Nef des fous.
Vignette du titre. — Gravure sur bois.

à l'illustre vieillard. Brant passe, en quelque sorte, au rang de gloire nationale. C'est que son œuvre répondait à merveille à quelques-unes des préoccupations de son temps. Le moyen âge n'était épris que de métaphysique ; il avait fait assidûment la théorie de l'Être en soi. La Renaissance délaisse ces recherches pour y substituer la connaissance de l'homme : c'est la définition elle-même de l'« humanisme ». C'est en ce sens que *la Nef des fous*, en dépit de sa médiocrité artistique, représente à un haut degré l'esprit de cette grande époque : elle traitait, vulgarisait la matière morale qui allait être de plus en plus l'objet de la littérature. Ainsi, sans beaucoup d'art et sans dessein bien arrêté, rien

qu'en suivant la pente naturelle de son esprit, l'excellent docteur se trouva avoir fait une œuvre presque classique.

Ce qui n'est pas moins remarquable, c'est que les esprits religieux en firent autant de cas que les purs humanistes. Trithème, le célèbre abbé de Sponheim, l'appelle une « satire divine », et il voudrait la voir au programme des écoles. Mais ce sont surtout les Mendiants qui contribuèrent au succès. Habitués à parler aux foules, et habiles par état à s'en faire écouter, la vogue de l'ouvrage de Brant était une indication qu'ils ne négligèrent pas. Le cordelier Thomas Murner ne crut pouvoir mieux faire que de le démarquer. Un dominicain, le fameux Cæsaremontanus, ou de son vrai nom, Geiler de Keysersberg, qui jouait un peu à Strasbourg le rôle d'un Savonarole, fit une chose à nos yeux beaucoup plus curieuse : il prêcha un carême sur le livre de Brant. C'est la première fois sans doute, et peut-être la seule, que la chaire sacrée rendait un tel honneur à l'œuvre d'un laïc. Il y avait, en effet, dans le livre de Brant quelque chose qui convenait tout particulièrement à l'esprit même et à la méthode de l'apostolat des Mendiants. En dépit de saint Thomas, l'action de cette école n'est nullement théologique; son influence populaire lui vient de la manière qu'elle eut d'émouvoir la sensibilité, ou de toucher les choses de la conscience pratique. Là est le trait commun de tous les grands orateurs des familles Mendiantes, et c'est ce caractère qui devait séduire le prédicateur allemand dans l'œuvre du moraliste de Strasbourg. Il la compare, dans un exorde piquant, au petit miroir de poche que les coquettes portaient partout, même à l'église. — « Ne seriez-vous pas bien aises, continue-t-il en s'adressant à ses auditeurs, d'avoir tous un pareil miroir? En voici un qui va répondre à toutes vos questions. Qui suis-je? demandez-vous : ce miroir vous le dira. Pourquoi suis-je au monde? Interrogez le miroir? Voulez-vous vous instruire en riant? Vous faut-il du plaisir et pourtant du sérieux, du profit et de l'agrément? Prenez le miroir. Veut-on connaître le train du monde? Consultez le miroir... Car le voilà, ce miroir magique, le voilà, dans notre langue vulgaire et maternelle, dans cette langue allemande que nous autres Alsaciens suçons avec le lait; et il est illustré de figures, pour parler à ceux même qui ne savent pas lire. Tous, en un mot, clercs ou mondains, maîtres ou serviteurs, jeunes et vieux, hommes et femmes, et tous les gens de tous les métiers, de

toutes les conditions, se reconnaîtront dans ce miroir. Car quel est le fond de toutes nos occupations ? La folie... »

Mais, quelle que fût la vogue d'un poème allemand, il n'y avait alors



HERCULE ENTRE LE VICE ET LA VERTU.
Gravure sur bois extraite de *la Nef des fous.*

qu'un moyen pour un livre de devenir universel : c'était d'être traduit en latin. Le latin est au XVI[e] siècle, et il devait rester cent cinquante ans encore, la seule langue « catholique », celle de l'Église et des lettrés, c'est-à-dire du double clergé qui représentait dans le monde les choses spirituelles. Tout ce qui n'était pas latin, était étranger et barbare. C'est pourquoi ce même « Philomuse », qui félicite Brant d'avoir fondé les

titres de la langue nationale, se mit en devoir de tourner la *Narrenschiff* en vers latins. Cette édition parut à Bâle en 1497, moins de trois ans après l'écrit original, et c'est ce texte qui fut, dès l'année suivante, traduit à son tour en vers français, vers qu'un troisième opérateur mit aussitôt en prose. Une nouvelle version latine, distincte de la première, fut donnée à Paris en 1505 par Josse Bade, et reproduite à Bâle en 1507. Le poème de Brant eut encore deux versions anglaises et une version néerlandaise. Ainsi, par l'intermédiaire du latin, il était devenu vraiment « européen ».

Les figures, qui se retrouvent dans toutes ces éditions, ne furent pas le moindre élément du succès. C'est pour elles que l'ouvrage est encore recherché des curieux. Ces gravures — il y en a autant que de chapitres, — sont, on l'a vu, un des traits qui, aux yeux de Geiler, recommandaient le plus l'œuvre de son ami ; elles devaient plaire, en effet, à un moine de sa robe : les Mendiants ont su mieux que personne user de cette méthode d'instruction par l'image. Ils ont compris tout de suite, à côté de la chaire, l'importance de la presse, le rôle populaire du livre, et surtout du livre illustré, feuilleté à la maison par les grands et les petits, devenu l'ami du foyer, le compagnon de la vie, comme une sorte de conseiller, de prédicateur domestique, dont les images familières s'impriment profondément dans les consciences. Les gravures de *la Nef des fous* sont assez inégales. Il y en a d'excellentes auprès de fort grossières. On y distingue l'ouvrage de trois ou même de quatre artistes différents. Quelle part Brant prit-il à l'illustration de son poème ? A-t-il donné quelques croquis, tracé quelques esquisses ? On l'a dit, mais, ce semble, sans commencement de preuve. Ce qui est sûr, c'est que Brant a souvent travaillé de concert avec les graveurs. Nous le voyons, par exemple, écrire sur des prodiges, des aérolithes, des monstres apparus dans divers villages, sur quelques-uns de ces phénomènes qu'on tenait pour des signes de la colère du ciel, tels que le cochon à six pattes qui trouble Albert Dürer dans sa gravure de 1504. On se demande alors si *la Nef des fous* ne serait pas originairement une idée de libraire, qui, pour utiliser les « bois » de quelque almanach, aurait engagé Brant à composer un texte pour accompagner ces gravures : on s'expliquerait ainsi l'absence de composition qui règne dans la satire du poète alsacien.

La gravure qui a été l'occasion de cette étude, est une des dernières

du livre. Si peu composée que soit son œuvre, on sent bien que l'auteur n'a pas assigné, sans dessein, sa place à cette image ; il lui donne le sens d'une conclusion ; c'est la moralité de son poème. Le chapitre s'intitule, dans le texte original, *Du prix de la vertu*. Le poète y rappelle, en quelques vers fort secs, l'apologue d'Hercule entre les deux chemins. C'est un de ces lieux communs qui devaient être chers à l'imagination d'un humaniste chrétien; Brant y voyait l'accord des deux objets qui lui étaient le plus à cœur, la morale et l'antiquité ; nous savons qu'en 1514, il fit jouer sur le même sujet un petit dialogue, à Strasbourg, par les élèves de l'école attachée à la cathédrale ; c'est là un des premiers exemples de ces drames scolaires dont l'usage, répandu plus tard par les Jésuites, allait être l'origine de la tragédie classique.



Allégorie sur les héritiers
qui escomptent la mort de leur prochain.
Gravure sur bois extraite de *la Nef des fous*.

« Le jeune Hercule, écrit le poète, se consulta un jour sur le choix de sa route : fallait-il suivre le plaisir ou demeurer ferme dans la vertu ? Comme il songeait, voici que s'offrent à lui deux femmes ; à leur aspect, il les reconnaît aussitôt. L'une était pleine de grâce, parée avec coquetterie, et douce de parole ; elle ne promettait que joie et volupté ; mais la

fin était bien contraire : peu de bonheur, vraiment, peu de quoi se réjouir! La seconde était pâle, de rude et âpre semblant... « Du plaisir, dit-elle » au héros, je n'en apporte guère ; nul repos, mais de grands travaux, des » sueurs incessantes, mille efforts pour gravir de vertu en vertu : mais » la récompense sera un bonheur éternel ». Hercule se leva et suivit cette voix austère ; il renonça dès lors au plaisir, à la joie, au repos. Et c'est la volonté de Dieu, puisque tous en ce monde nous recherchons le bonheur, que nous fassions le choix d'Hercule, celui du vrai bonheur dans une vie vertueuse... Aussi Dieu donne-t-il à l'homme la lumière de la raison, pour dissiper autour de lui la puissance des ténèbres, et lui servir de guide dans les voies de la justice. »

On a ici un assez bon échantillon de la « poésie » de Brant : on y sentira le ton placide et « bon enfant » de ce genre un peu pédestre. Mais le traducteur latin n'eut garde de laisser échapper un si beau sujet d'amplification. Dans l'édition donnée par Locher le « Philomuse », ce court passage devient un développement de quatre pages, une contestation en règle, dans cette forme de débat qu'affectionnait le xve siècle : on entend tour à tour le Plaisir et la Vertu plaider abondamment leur cause respective, à grand renfort de citations et d'exemples célèbres ; une petite excuse précède ce morceau étudié, qui est du crû de Locher, et nous invite à l'indulgence, ou à fuir, si l'on a le « flair du rhinocéros » La fable d'Hercule est réduite, dans cette version, à deux distiques, qui servent d'« argument au lecteur », et qu'on lit tout de suite au-dessous de la gravure copiée par Raphaël.

Ces détails ne seront peut-être pas inutiles, s'ils peuvent fixer le sens du *Songe du chevalier*. On aurait eu moins de peine à y reconnaître le Songe d'Hercule, et, surtout, l'on n'eût pas écrit, comme l'éditeur français des *Classiques de l'art* l'a fait tout récemment encore, que la donnée de ce tableau n'a jamais été expliquée d'une façon satisfaisante, si l'on avait jeté les yeux sur le modèle dont s'est servi Raphaël. Sans doute, cette manière de figurer Hercule en habit de guerre, n'est pas du tout conforme au « costume » du sujet ; mais on sourit de la naïveté de Springer, qui nous renvoie, à ce propos, à l'étude de Welcker sur les représentations antiques de la scène. Il aurait mieux fait de consulter les monuments du xve siècle ; il y aurait vu cent exemples d'un pareil



anachronisme. Dans *la Nef des fous* elle-même, au chapitre de *l'Obstination*, le supplice de Marsyas est une scène de torture dans un tribunal allemand ; c'est ainsi qu'on donnait la « question » à Bâle au temps de Brant. Il est vrai que la Renaissance ne manque guère, même en Allemagne, d'attribuer à Hercule la peau de lion classique, la massue ou le carquois, comme le fait Hans Baldung au musée de Cassel, ou Dürer au musée de Nuremberg. Mais Cranach ne se gêne pas, dans son tableau de Brunswick, pour faire du héros un poussah allemand, en manches à crevés, et que lutinent trois ou quatre Omphales de cabaret ; tandis que, dans son spirituel tableautin de Gotha, nous voyons le berger Pâris, en somptueuse armure dorée, pareil à quelque gros escargot de féerie, se pâmer de désir devant les trois déités nues, qui se montrent à lui toutes blanches dans un bois noir. Sans doute, Raphaël est, à l'ordinaire, plus scrupuleux observateur de la vérité de l'« histoire » ; on peut être certain que, dans un âge plus avancé, il se serait tenu plus près de l'esprit de l'antique ; mais ce n'est guère qu'à Florence qu'il a pu commencer à s'en faire une idée ; à la date où fut peint le tableau qui nous occupe, vers 1498, il n'en avait encore qu'une notion imparfaite ; il trouve tout naturel de se figurer Hercule comme un jeune paladin, comme un frère brillant de saint Michel ou de saint Georges ; et, en tout cas, un pareil trait serait, à lui tout seul, la preuve de son emprunt.

L'emprunt, toutefois, n'est pas textuel, et l'artiste, tout novice qu'il soit, n'a pas laissé de corriger quelque peu son modèle. La gravure d'*Hercule* appartient, en effet, aux pages les plus barbares de l'illustration de *la Nef des fous*. L'exécution en est d'une singulière rudesse ; la planche est balafrée de tailles raboteuses, qui lui donnent l'étrange apparence d'un dessin reproduit en arêtes de poisson. Les arbres sont représentés par un contour si dur, qu'on les prendrait pour des cailloux. Les nuages ressemblent à des éclats de verre. Le mérite de cette composition est celui que présente souvent l'art populaire, et qu'on retrouve encore dans nos images d'Épinal : elle est d'une clarté parfaite. Derrière le guerrier endormi, son beau casque à panache posé à terre près de sa tête, s'élèvent deux rochers symétriques, où grimpent les deux routes opposées, qui se séparent comme les branches d'un Y : l'une droite et unie, l'autre rugueuse, rocailleuse, hérissée de pierres en têtes de clous.

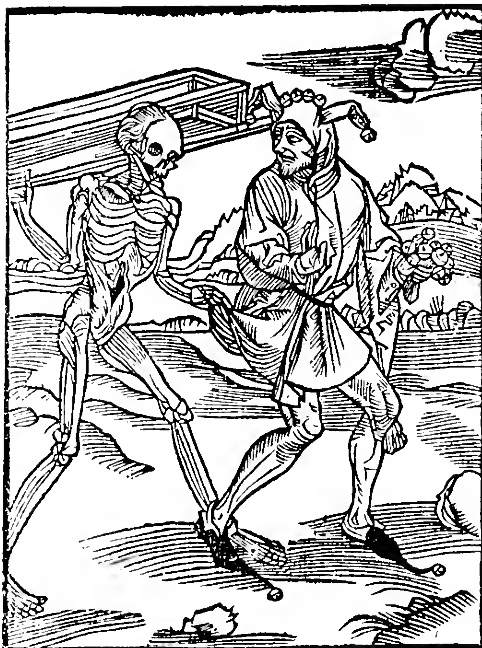
Sur le faîte de chaque montagne se tient une déesse : à gauche, c'est Vénus toute nue, avec ses jambes grêles et son petit ventre douillet qui s'avance en forme de poire; elle sort d'un buisson de roses, mais le ciel s'ouvre sur sa tête, et il en jaillit des éclairs et des langues de feu; à droite, c'est une vieille rigide et encapuchonnée; elle tient en main une quenouille et serre sous son bras un livre; à ses pieds, une cruche, signe de pénitence et de sobriété; des ronces l'environnent, mais le ciel brille au-dessus d'elle, et elle touche du front les astres.

Raphaël conserve les traits généraux de cette scène, son caractère de symétrie, d'enfantine évidence : il garde à son tableau le même aspect de diptyque, et l'accentue encore par la présence du laurier qui ombrage le héros, et dont le mince tronc divise le paysage en deux parties égales. Mais il retouche tout le détail avec le tact le plus fin : Hercule sommeille dans l'attitude du voyageur surpris en route par la fatigue, mais prêt à se relever et à poursuivre son chemin; il n'a pas déposé ses armes : heaume en tête, accoudé à l'écu qui lui sert de coussin, il croise légèrement les jambes dans un demi-abandon qui annonce la détente prochaine et les courses nouvelles du chevalier errant. Le décor se simplifie, les montagnes s'effacent; les figures qu'elles portaient grandissent et se rapprochent; la vision prend un sens moins abstrait, moins lointain : les déesses, comme deux oiseaux, viennent se poser tout près du jeune homme endormi; leur présence se fait plus persuasive et plus intime.

C'est surtout dans ces deux figures que se montre le génie naissant de Raphaël. Avec quel soin il les a préparées, on le voit par les deux dessins du musée de Weimar, qui en conservent les études; l'artiste ne s'est pas contenté de l'idée provoquée en lui par une estampe : il a vivifié cette idée par le travail d'après nature. Il supprime autour des jeunes femmes les accessoires inutiles, toute la surcharge symbolique du dessinateur étranger; il retranche les buissons d'épines et de roses, les étoiles, les langues de feu, toutes les banalités et le merveilleux vulgaire; les choses s'épurent et revêtent un aspect plus serein et plus intellectuel. Avec l'instinct le plus délicat des convenances du style, il change les attributs des deux allégories : la quenouille ménagère représente la vertu d'une maîtresse de maison, mais l'épée est le présent que Minerve fait à un héros; quant au livre qui exprime la science ou la sagesse, au lieu de

le porter comme un paroissien, la déesse l'offre, avec le glaive, au brave qu'elle appelle, tandis que Vénus, en souriant, lui présente un brin de myrte, comme la fleur enchantée des douceurs de la vie.

Un dernier point, enfin, nous arrêtera un moment. On aura remarqué, auprès de la Vénus allemande, le squelette grimaçant embusqué derrière elle, prêt à bondir, ainsi qu'un chasseur à l'affût, attirant quelque proie par l'appât de la chair. Ce détail saisissant est le trait le plus germanique de la petite image que nous analysons. On voit la mort qui se démasque et sort de la volupté, comme un affreux ver que nourrit un fruit délicieux. Cette préoccupation de la mort apparaît dans *la Nef des fous* à plus d'une reprise; plus d'une fois, en tournant quelque feuillet du livre, on voit surgir le brusque fantôme de *la Danse macabre ;* ailleurs, ce sont des souvenirs des tableaux pathétiques de l'*Ars moriendi.* On se sent dans le pays classique de la Danse des Morts, dans la ville qui possédait sur les murs de ses cloîtres deux de ces étranges processions, et où bientôt Holbein devait rêver ses *Simulacres* et son *Alphabet de la Mort.*



ALLÉGORIE DE L'OUBLI DE LA MORT.
Gravure sur bois extraite de *la Nef des fous.*

Mais on sait que de telles pensées furent à peu près étrangères au vrai génie de la Renaissance. C'est par des symboles moins vulgaires que l'Italie exprime le sentiment mélancolique de la fragilité de la vie, et de la menace finale qui borne notre horizon. Jusque dans ces sujets lugubres, elle sut rester gracieuse ; elle respecta dans le tombeau la dignité humaine. Raphaël écarte d'instinct le romantisme funèbre où se complaît l'auteur allemand ; à peine adolescent, ne connaissant rien de son siècle, il lui appartient trop pour accueillir dans l'art une idée humiliante. Sans doute, Raphaël n'a jamais éprouvé pour le squelette humain l'espèce d'aversion nerveuse dont témoignait devant ses élèves le voluptueux Ingres; il ne faut pas oublier qu'il a fait la *Carcasse*. A Florence, dans le cercle d'études prodigieusement actives qui s'agitait autour de Léonard, de Michel-Ange, le jeune artiste ombrien ne put échapper complètement aux préoccupations de tous ses camarades; nous le voyons, à la mode d'alors, construire ses figures en commençant par le squelette. Plusieurs esquisses pour la *Mise au tombeau* du casino Borghèse, montrent jusqu'où il portait alors le souci de la solidité de la structure anatomique. Mais voit-on que l'armature osseuse ait été un instant pour lui un objet de dégoût? Non! Dans ces précieux dessins, on ne trouvera que des curiosités d'artiste pour les ressorts secrets de la charpente humaine. Pas une fois peut-être, en faisant ces études admirables, l'idée de la mort n'est venue traverser son esprit. Il ne devait ressentir qu'une émotion enthousiaste de savant et de ciseleur devant la révélation des pièces intérieures de notre machine.

« Tu étudieras ensuite la merveilleuse épine du dos que l'on nomme colonne vertébrale... Tu devras avoir plaisir à dessiner ces os, car ils sont magnifiques. » Ces mots de Cellini apprennent mieux que tous les commentaires, la nuance profonde qui sépare l'esprit des temps nouveaux et celui du moyen âge. C'est dans ces sentiments de contemplation esthétique, de pure admiration pour l'œuvre de la nature, que Raphaël fit connaissance avec l'anatomie. Qui sait? L'ignorance seule a peut-être rendu possible la poésie de *la Danse macabre;* le squelette infernal des vieilles gravures ou des vieilles fresques témoigne d'une anatomie extrêmement fautive; Holbein même n'est pas plus correct : il se trompe sur le nombre des côtes ; il place deux os dans la cuisse et un seul dans la

jambe. A la faveur de cette ignorance, le ténébreux fantôme terrorisait à l'aise : ce qu'on n'osait regarder en face devenait formidable ; de là cette larve d'épouvante, ce je ne sais quoi de sans nom, qui n'est ni mort ni vif, monstre de l'imagination, qui profite de la nuit, comme font les revenants, pour promener devant nous sa silhouette de cauchemar. C'est ici qu'on mesure ce qu'il y eut de salubre dans l'œuvre de la Renaissance. En



Paul Véronèse. — La Jeunesse entre le Vice et la Vertu.
Madrid, Musée du Prado.

violant les terreurs obscures du tombeau, en osant disséquer l'objet de tant d'alarmes, les grands artistes de ce temps désenchantèrent la mort ; ils dissipèrent l'horrible charme, les miasmes révoltants du charnier. Appellera-t-on cela paganisme ? Mais peut-on reconnaître un christianisme bien élevé dans cette prédication qui, pour nous convertir, abuse de nos plus lâches frayeurs ? Est-ce une morale raffinée, qui agite sous nos yeux, pour nous ramener au bien, des spectres terrifiants ? Raphaël eût rougi de ravaler si bas la majesté funèbre, au point d'en faire une cause de répulsion ou d'effroi ; c'est par de plus nobles mobiles qu'une âme libérale

s'attache à la vertu : il était digne de cet esprit, exempt de toute névrose, d'éliminer de son art ce pathétique forain et ces drames de bas étage.

Une dernière circonstance, non moins remarquable que les précédentes, nous reste à relever. La petite Vénus de Raphaël est vêtue. On peut croire que plus tard l'artiste n'eût pas manqué de montrer dans toute sa beauté la déesse de l'amour : que n'eût-il pas fait d'un tel sujet dans sa maturité ? Nous aurions alors, semble-t-il, un de ces duos admirables résultant de l'accord d'une belle forme nue et d'une forme drapée ; *l'Amour sacré et l'Amour profane* de Titien, ne serait plus un chef-d'œuvre unique. Mais peut-être une telle conjecture repose-t-elle sur une erreur. Ce n'est pas par timidité que le divin adolescent a voilé sa Vénus ; c'est qu'il n'attachait pas à l'état de nudité l'ombre d'une idée de honte : le corps féminin sans voile ne lui représente que de la beauté. Dans les *Trois Grâces* de Chantilly, dans ce plus adorable des songes de la jeunesse, sent-on la présence ou le soupçon d'un sentiment impur ? Jamais cet enfant gâté du ciel n'a pu voir, dans la forme dévêtue de la femme, autre chose que le chef-d'œuvre le plus parfait du Créateur. C'est par le vêtement, c'est par la mauvaise tenue, que s'expriment pour lui les mœurs faciles ou dissolues ; c'est à l'habit plus libre, à la robe plus flottante, à la chevelure dénouée, au sautoir de corail qui dessine le contour des seins, qu'il nous fait reconnaître la déesse du plaisir. C'est ainsi que Véronèse, dans sa charmante toile du Prado, oppose la jaune courtisane à la brune matrone. De telles nuances prouvent l'extrême supériorité de la culture italienne au moment de la Renaissance. Cette finesse d'idées eût paru incompréhensible dans les pays du Nord. L'absence de vêtements y semble ignominieuse ; elle ne fait penser qu'à la luxure et au péché. Elle s'accompagne toujours de l'idée d'une chose défendue. Ce qui, pour l'Italien, est par excellence l'état de grâce, n'éveille pour l'homme du Nord que des tentations coupables. Chose curieuse ! La Vénus allemande est *chaussée :* et ce détail, cette pantoufle aux pieds de la déesse, évoque tout le cortège des habitudes sociales ; le charme se rompt, la déesse se déclasse : c'est une bourgeoise, une Gretchen qui se déshabille pour forniquer. Raphaël a vêtu ses deux divinités : mais leurs pieds nus se posent librement sur la terre, et c'est assez pour faire sentir la forme de la femme, le charme de la vie, la tendre, l'innocente beauté.

On a souvent parlé des larcins de Raphaël, sans dire assez comment il transforme ce qu'il touche. Cet exemple est un document précieux sur sa méthode. Nul n'a moins recherché l'originalité : il n'a eu que le souci de la perfection. Urbin, avec sa cour particulièrement éclairée, où toutes les écoles étaient bien accueillies, où Juste de Gand peignait à côté de Melozzo et de Piero dei Franceschi, où l'on gardait comme un trésor un *Bain de femmes* de Jean van Eyck, était un milieu favorable à l'éclosion d'un tel génie. On a cru le diminuer en le traitant de « profiteur » : mais c'est qu'il se faisait de l'invention une idée plus rare et plus haute que la plupart de nous. « Beaucoup de critiques, écrit Delacroix, seront tentés de lui reprocher ce qui me semble à moi la marque du plus incomparable talent, je veux parler de l'adresse avec laquelle il sut imiter, et du parti prodigieux qu'il tira, non pas seulement des anciens ouvrages, mais de ceux de ses émules et de ses contemporains. » C'est qu'en art le mérite de la nouveauté n'est rien : une seule chose importe, la production du beau. N'est-il pas admirable de voir Raphaël tout jeune en possession de cet idéal, de cet instinct d'imitateur et d'emprunteur sublime, auquel le grand enchanteur dut tant d'œuvres incomparables ? Il suffirait d'un pareil trait pour résoudre, soit dit en passant, la question du *Livre d'esquisses :* seul Raphaël eut ce génie d'abeille, ce don de sympathie inquiète et merveilleuse pour les formes les plus diverses de la beauté. On se figure l'enfant feuilletant, dans la boutique de Giovanni Santi, le nouveau livre d'images apporté d'outre-monts par quelque voyageur ou par quelque *frate*. Il tourne les pages curieusement, sans dédain pour l'art rude et gauche du dessinateur étranger, cherchant déjà son butin dans ces figures gothiques, comme il combinera plus tard des gravures d'Allemagne aux charmants paysages des Loges ; la fable d'Hercule lui offre un roman de son âge. Et lui aussi, son premier pas décide de sa vie : il se dit tout entier dans cette œuvre naïve ; il tire dès l'abord son miel d'une fleur sauvage, et, entre tous les objets de l'art, il fait choix de la seule beauté.

Louis GILLET

LES MAITRES HORLOGERS DE BLOIS



PENDULETTE.
Cuivre doré, marquée « Bloys ».
Collection Paul Garnier.

L'école romantique, qui, quelques années avant la Révolution de 1830, remit en honneur nos antiquités nationales, exhuma, entre autres bonnes vieilles choses d'autrefois, les montres et les horloges portatives du XVIe siècle. D'avisés collectionneurs, émules de Sauvageot, déterrèrent, dans les fonds de tiroirs où on les avait relégués, ces instruments horaires qui ne marquaient plus l'heure ; ils donnèrent asile dans leurs vitrines à leurs formes gracieuses et précieusement travaillées. En 1858, lorsque Pierre Dubois décrivait la célèbre collection du prince Soltykoff[1], l'élan était donné. L'érudit technicien pouvait se plaindre de voir les pièces d'horlogerie ancienne cotées à des prix excessifs, inabordables. Il ne se doutait guère que les amateurs du XXe siècle regretteraient son époque comme un âge d'or pour les collectionneurs.

La vérité est qu'aujourd'hui on ne trouve plus ni montres ni horloges portatives. Ces charmants objets ont subi le sort de tant d'autres bijoux ou pièces d'orfèvrerie. Leur mince boîtier d'argent a tenté l'avidité des marchands ignorants, qui ont brisé, pour les mettre à la fonte, des chefs-d'œuvre de gravure ou de ciselure. Les survivants, échappés au massacre, comptent parmi les *rariora* de la curiosité, et leur passage dans les ventes publiques est un petit événement qui met en émoi le cénacle des amateurs. Seules, avec les grands musées de France ou de

1. *Collection archéologique du prince Pierre Soltykoff : Horlogerie*, par Pierre Dubois. Paris, 1858, in-4°, pl.

l'étranger, les collections formées de longue date par MM. Paul Garnier et J. Ollivier, et celle, plus récente, réunie par M. Pierpont Morgan, permettent de se faire une idée de la richesse incomparable et de l'art inimitable de ces instruments horaires d'autrefois.

Remarque curieuse ! Au milieu de ces trésors de mécanique et d'orfèvrerie, qui portent encore sur leurs rouages la signature de leur auteur et la désignation de leur ville d'origine, le nom de Blois reparaît avec une fréquence qui ne peut être l'effet du hasard. Ni Strasbourg, ni Lyon, ni Sedan, ni Rouen, ni Dijon, ni même Paris ne fournissent un plus grand nombre d'exemples pour le XVIe et le XVIIe siècles. Comme les chances de conservation n'ont pas été plus grandes pour les produits des bords de la Loire que pour ceux des bords de la Seine ou du Rhône, on est amené *a priori* à se demander s'il n'y a pas eu à Blois un foyer particulièrement vivace d'horlogerie, comme il y eut si longtemps à Limoges un centre d'émaillerie, à Rouen ou à Nevers un centre de céramique.



HORLOGE DE TABLE.
Cuivre doré et gravé, signée : « P. Cuper ».
Collection Paul Garnier.

L'importance de la ville n'est pas en cause. Les maîtres des arts industriels ne se rencontraient pas uniquement dans les grands centres. Un artiste de premier ordre pouvait passer toute sa vie dans la petite localité où le sort l'avait fait naître, sans que les clients vinssent à lui manquer. A une époque où la difficulté des communications, le danger des voyages, mille autres raisons obligeaient chaque province à se suffire à elle-même, le voisinage d'un château ou d'une riche abbaye valait tout autant qu'un établissement dans une grande ville. Partout les artisans de luxe : orfèvres, bijoutiers, fourbisseurs, brodeurs, verriers, gainiers, horlogers, avaient leur place au même titre que ceux des industries nécessaires

à la vie : drapiers, tisserands, cordonniers, forgerons ou menuisiers. Dans des villes de quelques milliers d'habitants, voire même dans de gros villages, on rencontrait de véritables maîtres, comme ce Quillau dont *l'Art pour tous* a reproduit un réveille-matin portant la firme d'Airvault [1], localité du Poitou où l'on ne trouverait peut-être pas aujourd'hui à faire nettoyer une montre.

Mais il n'y avait pas que des isolés. Sous l'influence de causes souvent obscures, en tout cas bien mal éclaircies par les érudits locaux qui n'en ont cure, il se formait dans certaines villes de véritables écoles d'art industriel. Peut-être, à l'origine, suffisait-il de la renommée d'un seul maître pour attirer des élèves ou des concurrents jaloux de surprendre ses secrets de métier. Peu à peu leur nombre grandissait. A côté des ateliers primitifs, qui se perpétuaient de père en fils et même se dédoublaient comme les rameaux d'une souche unique, de nouvelles officines s'établissaient. Le branle donné, le mouvement industriel allait croissant jusqu'à ce que de nouvelles causes amenâssent son déclin et même son arrêt complet. Conjectures ? Nous en convenons volontiers. Mais l'influence fécondante et créatrice d'un maître unique, à l'origine de ces écoles d'art, nous semble tout aussi soutenable que l'action de causes plus ou moins mystérieuses, telles que la vertu de certaines eaux pour la trempe des armes ou la teinture des laines.



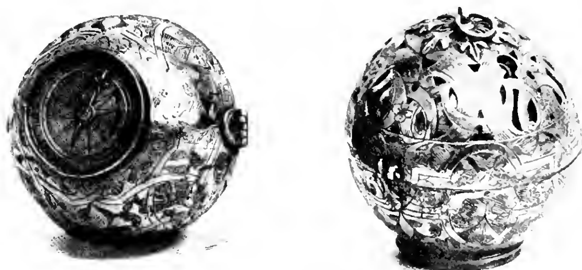
SAC D'HORLOGE DE MONTRE.
Commencement du XVIIe siècle.
Collection E. Gélis.

Au point de départ de l'horlogerie blésoise, on trouve ainsi un personnage considérable [2]. C'était un maître artiste que ce Julien Coudray,

1. *L'Art pour tous*, 1884, n° 570.
2. Cf. E. Develle, *les Horlogers blésois au XVIe et au XVIIe siècle*. Blois, 1913, in-4°. — Nous ferons à ce monument d'érudition locale des emprunts d'autant plus fréquents que c'est le premier ouvrage de ce genre composé sur des documents d'archives. Il éclaire d'un jour nouveau non seulement l'histoire de l'horlogerie blésoise, mais celle de l'horlogerie en général. Aussi, tout en faisant quelques réserves sur la façon dont l'auteur a mis en œuvre sa moisson de documents, nous devons le remercier sans restriction de nous avoir fait profiter des recherches de toute une vie de travailleur sincère et consciencieux.

valet de chambre et horloger du roi, à qui Louis XII commandait, dès 1504, une sphère céleste, et payait pour ce travail le loyer d'un atelier à Blois et les gages de plusieurs ouvriers. Il s'agissait évidemment d'une de ces horloges du mouvement du ciel, reproduisant la marche des astres et leur passage aux différents signes du Zodiaque, peut-être d'un de ces astrolabes magnifiques et de grandes dimensions que le cardinal Louis d'Aragon admirait au château de Blois en 1517.

Les contemporains tenaient « Julian » pour un homme de « grand esprit et entendant beaucoup de choses ». C'était peut-être davantage, un



HORLOGE DE MONTRE SPHÉRIQUE.
Cuivre doré et ciselé, signée « Jacques De la Garde, Blois ».
Collection Paul Garnier

adaptateur ingénieux, sinon un inventeur, car les extraits de comptes le concernant nous fournissent les premières mentions certaines d'horloges à ressort spiral. Dès 1518, il exécute pour François Ier, qui lui avait conservé sa charge de gouverneur des horloges de la maison du roi, deux excellentes horloges dorées, enchâssées dans des pommeaux de dagues, et, dix ans plus tard, deux montres d'horloge « sans contrepoids », qui lui sont payées 24 écus d'or soleil. Les *Comptes des bâtiments* lui attribuent aussi une cloche et horloge pour le château de Fontainebleau, et un marché notarié nous fournit le détail des réparations qu'il fit, en 1524, pour l'horloge à personnages de Saint-Gatien de Tours.

Quand il termine sa carrière, vers 1529, deux autres blésois, Jean du Jardin et Guillaume Coudray, se partagent sa charge : ce dernier seul a

l'entretien des horloges de Fontainebleau, en particulier de la célèbre horloge à personnages des Sept jours de la semaine, dont le Père Dan nous a laissé une si minutieuse description. A leurs côtés, de nouveaux ateliers se fondent. Thomas Gruau s'établit avant 1543, Guillaume de la Plaine avant 1552. Au cœur de la ville, au Puy du Quartier, s'installent les ouvroirs de Jacques Fraudé, gendre et successeur de Jean du Jardin, et de Jean et Jacques de la Garde. En même temps, attestant la renommée grandissante de l'école, on voit arriver des ouvriers du dehors : Paul Cuper, avant 1556, vient d'Allemagne fonder la puissante dynastie qui fournira à l'horlogerie blésoise ses plus illustres représentants et ne s'éteindra qu'au seuil du XIXe siècle, sans avoir quitté les rives de la Loire.





MONTRE POLYLOBÉE.
Signée : « B. Cuper ».
Collection Pierpont Morgan.

Sous François Ier, on compte trois ou quatre ateliers ; sous Henri II, sept. Ils sont dix-sept à la fin du XVIe siècle : Abel Bérault, Salomon Chesnon, Paul Cuper l'aîné, Paul Cuper le jeune, Pierre Cuper, Jacob Deburger, Jehan de la Garde, Abraham de la Garde, valet de chambre du roi, Jacques Enguérant, Marc Girard, Simon Gribelin, Nicolas Lemaindre, Louis Leveulle, Charles Peyras, Pasquier Peyras, Christophe Piron, Loys Vaultier [1].

Retenons ces noms. Ce sont ceux des maîtres de la belle période, auteurs de ces admirables montres ciselées, gravées ou repercées, que, faute de documents précis, on désignait sous le nom de montres Renaissance, et que les recherches de M. Develle doivent faire reporter à la fin du XVIe ou au début du XVIIe siècle. Période unique, où les progrès de la mécanique marchent de pair avec la perfection du décor, où l'art et la science s'unissent pour réaliser de véritables chefs-d'œuvre !

1. M. E. Develle a relevé environ 200 noms d'horlogers jusqu'en 1700.

Bien avant eux, la montre existait. Elle avait été créée le jour où un artiste ingénieux avait imaginé de faire des horloges portatives de petite dimension, aux mouvements assez réduits pour trouver place dans des pommeaux de dagues, dans des bagues ou des pendants d'oreilles. Mais quelle évolution depuis ces instruments primitifs jusqu'aux formes définitives du XVIIe siècle [1] ! Voyez cette charmante sphère en cuivre doré, joyau de la collection Paul Garnier. Elle est l'œuvre de Jacques de la Garde et remonte à 1551. C'est une véritable petite horloge, qui se suspend au cou par un cordon et qu'on enveloppe dans un sac d'étoffe pour préserver le cadran [2]. L'exquis travail de ciselure et de reperçage de la boîte en fait un bijou incomparable. Elle n'a cependant rien d'une montre.

Pour trouver des instruments méritant vraiment ce nom, il faut dépasser le règne d'Henri III, les troubles de la Ligue, arriver peut-être au règne d'Henri IV, au moment où l'usage de porter des petites horloges suspendues au cou se généralisant, les horlogers cherchent à leur donner des formes plus pratiques et modèlent leurs boîtiers sur les pend-à-col, les médaillons, les croix, les coquilles que les dames et même les hommes portent sur la poitrine. On fait des montres ovales, octogonales, rectangulaires. On imite des glands, des croix, des têtes de mort. La forme ronde, universellement adoptée aujourd'hui, est peut-être la seule que les horlogers se refusent. La préoccupation de faire un bijou domine exclusivement.

Impossible de pousser plus loin l'art de l'enrichissement. La dorure, l'émail, le cristal, les pierres précieuses ou gravées sont mis en œuvre avec une perfection sans égale. Les inventaires utilisés par M. E. Develle décrivent des montres en cristal garnies d'or émaillé, avec deux émeraudes, une perle et une petite chaîne d'or qui tient la clef (1613); d'autres, à boîte d'or en relief, émaillé, à fond frisé, avec lunette de cristal sur le couvercle, ou à couvercle couvert d'agate ; d'autres, en forme de gland, avec boîte d'or émaillé de vert (1622) ; d'autres, en forme de sphère, avec mouvement enchâssé d'argent doré (1631).

1. Voir le remarquable rapport de M. Mathieu Planchon sur le *Musée rétrospectif de la classe 96, Horlogerie, à l'Exposition de 1900.*

2. C'est ce que Regnier, dans sa *Satire XI* (1608), appelle encore « la bourse d'une montre ». A notre avis, c'est la substitution du boîtier fermant, soit en métal, soit en cristal, au sac protecteur du cadran qui constitue le point de démarcation entre l'horloge portative et la montre. Ce perfectionnement capital ne remonte probablement pas plus haut que les dernières années du XVIe siècle.

Mais ce luxe de joaillerie ou d'orfèvrerie n'est rien à côté du travail de ciselure qui distingue les montres de la belle période. L'extérieur et l'intérieur des boîtes, le cadran, la frise, l'aiguille, le coq, le cliquet, tout porte la marque du talent des graveurs. Sous leur burin inépuisable, défilent les personnages de la Fable, au milieu de rinceaux, d'arabesques, de bordures, de guirlandes de fleurs et de fruits, d'amours et de petits grotesques du plus gracieux effet. C'est *Actéon changé en cerf*, sur une montre de Charles Peyras (1598-1616)[1]; *Orphée charmant les bêtes*, sur un boîtier de P. Cuper (1582-1620); *Narcisse se mirant dans l'eau*, sur un couvercle de Pasquier Peyras (1594-1632); *Diane et Junon*, sur une montre de Salomon Chesnon (1572-1639). Loys Vaultier représente les *Éléments*, sous la forme d'amours; Simon Gribelin (1588-1626), sur une pendulette de table, figure *l'Abondance, la Paix, la Guerre, la Misère;* P. Cuper, *Apollon et Daphné*, sur le cadran d'une horloge de table[2].


MONTRE.
Signée : « Pierre Landré »
Collection Pierpont Morgan.

La composition, il faut l'avouer, n'a rien d'original. Pas plus que les autres décorateurs industriels de leur temps, les horlogers blésois n'ont le mérite de l'invention. Ils puisent à pleines mains dans l'œuvre des petits maîtres de la seconde Renaissance, en particulier dans les recueils d'Étienne Delaulne, dont ils reproduisent sans se lasser les ingénieux petits motifs. Assurément la copie n'est pas servile. Chacun de ces tailleurs d'argent ou d'or est capable d'improviser un décor de rinceaux ou d'arabesques. Mais, au point de vue technique, ils trouvent plus commode

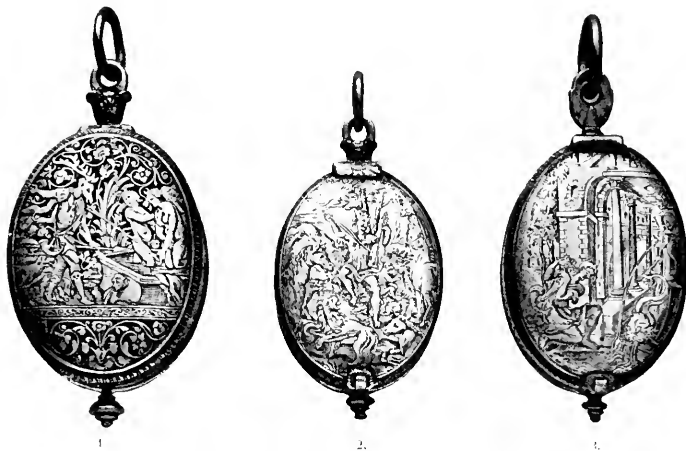

LA MÊME MONTRE.
Ouverte.

1. Ces dates se rapportent uniquement à la carrière des horlogers. Cependant la dernière année indiquée est presque toujours celle du décès.

2. Les sujets bibliques, si en honneur sur les montres peintes, semblent plus rares à la période des boîtiers ciselés. Le prince Soltykoff possédait une montre à l'*Histoire d'Esther*, signée Jacques Duduict (1599-1646), que Pierre Dubois faisait remonter à la fin du règne d'Henri II.

de se servir de modèles tout faits : la perfection de leur travail n'a pas ainsi à souffrir de l'hésitation ou des repentirs qu'entraîne une création originale. Comme les émailleurs, les orfèvres, les arquebusiers ou les verriers, ils ont chacun dans leur ouvroir un livre de *portraicture* à côté du plat à dorer ou des outils du métier.

On connait les auteurs de ces recueils. Quelques-uns, comme Étienne



1 2. 3.

Montres a sujets gravés d'après Étienne Delaulne.

1. Montre signée : « Charles Peiras ».
2. Montre signée : « P. Cuppe ».
3. Montre signée : « Pasquier Perras ».

Collection Paul Garnier.

Delaulne ou Théodore de Bry, appartiennent à la seconde moitié du xvie siècle ; d'autres, comme Antoine Jacquard, B. Millot, Blondus ou Jean Toutin, n'ont publié leurs inventions qu'au début du règne de Louis XIII. Tous cependant font partie de la même famille. C'est l'esprit de la Renaissance qui anime leurs plus charmantes imaginations, et l'on s'explique l'illusion qui portait à faire remonter au règne d'Henri II des ciselures exécutées après la mort d'Henri IV. Les modèles, en réalité, sont toujours les mêmes.

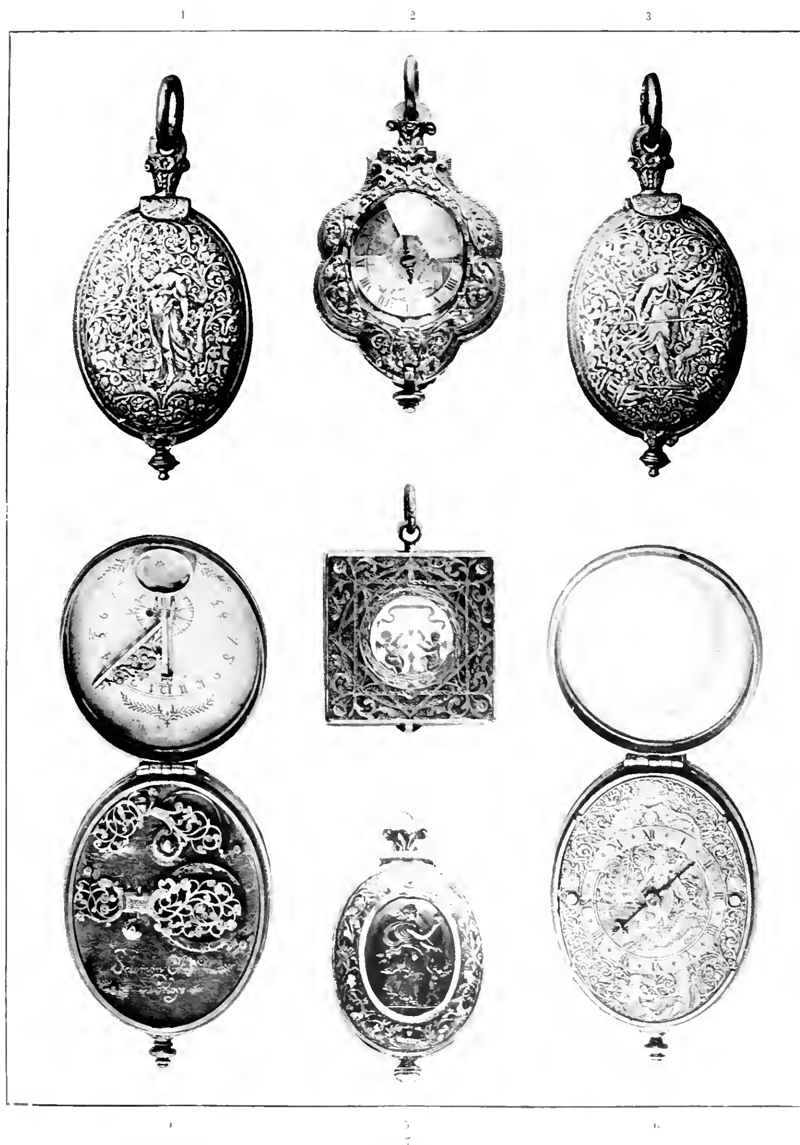
Une question se pose, et il importe tout au moins de la discuter. Par qui étaient exécutés ces travaux de décoration ?

Les statuts de la communauté des horlogers, qui interdisaient aux orfèvres de se mêler de travailler ou de négocier d'aucunes marchandises d'horlogerie, permettaient par contre aux horlogers de faire les « boîtes ou autres choses de leur art de telle étoffe et matière qu'ils aviseront bon pour l'embellissement de leurs ouvrages tant d'or que d'argent et autres étoffes qu'ils voudront ». Il en résultait que si un orfèvre ne pouvait, sans risquer des poursuites, vendre un boîtier de sa façon garni d'un mouvement d'horlogerie, quand bien même il aurait acheté ce mouvement à un maître-juré, un horloger avait le droit d'exécuter la boîte d'une montre ou d'une pendulette jusqu'au dernier trait de burin. Dans la pratique, en était-il ainsi ? Nous ne le croyons pas, et les mentions recueillies par M. E. Develle prouvent que, dans beaucoup de cas, les horlogers faisaient appel aux orfèvres ou aux graveurs sur métaux. Michel Vauquer, mort en 1630, père du graveur Jacques Vauquer, travaillait pour le vieux Pierre Cuper et pour Jean Chevillard ; Louis Lehoux, Salomon Girard, Thomas d'Envillé étaient établis graveurs avant 1630 ; Abel Bérault, dès 1623, ouvrait un atelier qui, pendant un demi-siècle, déploya une activité sans pareille ; à la même époque, celui de Christophe Morlière, le futur émailliste, était si achalandé que les compagnons besoignaient jusque dans les greniers.

Fait encore mal élucidé : il semble qu'au début de la vogue des boîtiers ciselés, les horlogers blésois, faute d'artisans locaux, aient été obligés de faire appel à des praticiens étrangers. Robert Le Roy arrive de Rotterdam avant 1605 ; Gérart Cornely ou Corneille apparaît en 1606 ; Gérart de Heck, vers 1611 ; Abraham de Clèves, dit Lalande, vers 1615. Malheureusement, aucun de ces tailleurs d'argent n'a signé ses œuvres. Seul Gérart de Heck, dit l'*Archæological Journal* (vol. VI, p. 415) [1], a laissé son nom sur une montre destinée à Jacques Ier. Le boîtier représente *le Bon Samaritain* et *le Christ guérissant un infirme ;* l'auteur du mouvement, David Ramsay, un des plus anciens horlogers anglais, n'avait pas hésité à confier l'exécution de ce bijou royal à un maître français.

Ce cas, nous le répétons, est resté unique. Nous ne connaissons les

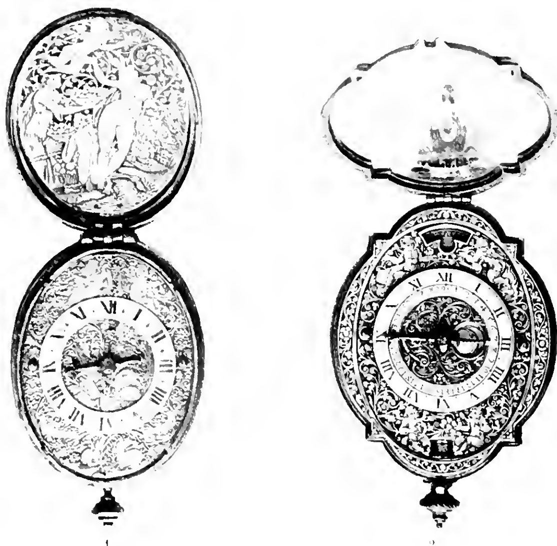
1. Cf. Britten, *Old Clocks watches and their makers*. London, 1904, in-8°, p. 252.



1 et 3. Montre signée : « Salomon Chesnon » (1572-1639), d'après E. Delaune.
2. Montre en forme de patère, signée : « Pierre Cuper »
4 et 6. Montre signée : « Salomon Chesnon ».
5. Montre en or, émaillée de vert, signée : « N. Lemaindre » (1598-1648).
7. Montre en or, émaillée de noir, avec intaille de cornaline d'après Valerio Belli, signée : « T. Ribar ».

Collection Paul Garnier.

graveurs blésois que par des mentions d'état civil et par de rares marchés passés avec des horlogers. Impossible de risquer la moindre attribution pour les travaux de ciselure dont nous publions ici même quelques beaux exemples, grâce à la courtoisie de M. Paul Garnier, du Dr G. Williamson et de M. Gélis. Leur vogue, d'ailleurs, ne durera qu'un temps. Bientôt,



1. 2.

1. Montre signée « Charles Peiras ».
2. Montre signée « Loys Vautier ».
Collection Paul Garnier

avec l'invention de la peinture en émail, l'horlogerie blésoise va subir une évolution complète. Une ère nouvelle va s'ouvrir, plus brillante, plus séduisante peut-être, sous l'éclat inaltérable des couleurs dont les Toutin, les Gribelin, les Morlière, les Chartier, les Vauquer vont diaprer leurs grands boîtiers ronds. Plus que jamais le prix de la main-d'œuvre va dépasser la valeur intrinsèque du bijou[1]. Mais nous avons déjà étudié la

1. On verra la ville de Blois commander, en 1643, une montre de 1200 livres à Morlière, pour l'offrir à la duchesse d'Orléans (Develle, *loc. cit.*, p. 91).

carrière de ces premiers émaillistes, maîtres ou émules de Petitot[1]. Nous n'y reviendrons pas pour l'instant[2].

D'ailleurs, quel que soit le mérite de la nouvelle technique, ce caprice de la mode ne fera pas oublier l'art achevé des boîtiers d'argent et de cuivre, d'un si parfait travail que l'on ne sait si l'on doit plus admirer la grâce inimitable de la forme, la sobriété et le goût de l'ornementation, ou le fini incroyable de la ciselure. C'est cette entente étonnante du décor, si étroitement jointe à la perfection du mouvement mécanique, qui fit la



PENDULETTE.
Cuivre doré et gravé d'après Étienne Delaulne, signée : « Simon Gribelin ».
Collection E. Gélis.

gloire de l'école de Blois au XVIe et au XVIIe siècles, et cette gloire est incontestable. Durant un siècle et demi, le titre d'horloger du roi reste pour ainsi dire l'apanage des Blésois. Nous avons vu Julien Coudray, Jean du Jardin, Guillaume Coudray, remplir cet office. Dès 1588,

1. Cf. Henri Clouzot, *les Toutin, orfèvres, graveurs et peintres sur émail* (Voir la *Revue*, t. XXIV, p. 456; t. XXV, p. 39); *les Emaillistes de l'école de Blois* (*ibid.*, t. XXVI, p. 101).

2. Nous n'aurions rien à ajouter à nos recherches, si ce n'est qu'un document judiciaire du bailliage de Blois, daté du 29 juillet 1632, nous montre Christophe Morlière déjà en pleine possession de son art, et que la date de 1632, donnée à l'invention de la peinture sur émail par Félibien doit être reculée de quelques années.

Cf. E. Develle, *loc. cit.* p. 88 : « Est comparu ledit Gribelin (l'élève de Toutin) et nous a dit que ladite boiste n'est pas d'email peint, comme ledit Morlière a coutume d'en faire, n'étant point peinte et qu'il n'execute leur marche ». Morlière avait peint çà et là quelques fleurs, mais n'avait point décoré toute la montre comme il avait été convenu.

Abraham de la Garde est qualifié d'horloger de la reine mère, Catherine de Médicis, et bientôt d'horloger du roi ; en 1608, il est un des premiers artisans qui obtiennent le logement aux galeries du Louvre. A son tour, Nicolas Lemaindre (1598-1648) obtient le titre d'horloger de la reine mère, Marie de Médicis, et Barthélemy Cuper (1614-1639) celui d'horloger de la reine Anne d'Autriche. Plus tard, Gaston d'Orléans prodigue le titre d'horloger de Son Altesse Royale à plusieurs maîtres blésois : les



BOITIER DE MONTRE.
Peint en émail par Christophe Morlière.
Collection Pierpont Morgan.

deux Rigault (1623-1692), Michel Cuper (1613-1634), Pierre Seander, de Cologne (1633-1654), Jean Locquet (1639-1664). Mais plus que ces faveurs royales ou princières, qui s'expliquent à la rigueur par le séjour des illustres personnages au château de Blois, les éloges des étrangers nous renseignent sur la vogue de l'horlogerie blésoise. L'*Itinerarium Galliæ* de Zizerling, en 1616, n'oublie pas les *artificia insigniora aurifabrorum quorum imprimis horologia commandantur ;* et l'ambassadeur vénitien Priuli se garde de passer sous silence les deux petites montres en or que lui offre, en 1621, Marie de Médicis, en lui disant qu'elle lui fait don de « ces fruits qui naissent à Blois dans les mains des excellents ouvriers du pays ».

Ce concetti royal terminera notre étude. Ce que nous avons dit montre assez quel intérêt s'attache pour l'horlogerie, comme pour tous les arts industriels, à la période de début, où les recherches des maîtres s'exercent non seulement dans les perfectionnements techniques ou mécaniques, mais aussi dans le décor et dans la forme, produisant la plus savoureuse diversité. Grâce aux documents d'état civil, nous avons pu dater et grouper toute une série d'œuvres blésoises, qui, par comparaison, pourront servir à en dater d'autres. Le résultat n'est pas négligeable. L'histoire des arts décoratifs n'avance que pas à pas. Mais chaque progrès que fait l'enquête nous remplit d'une admiration plus profonde pour ces maîtres d'autrefois, qui ne s'imaginaient pas faire du grand art chaque fois qu'ils mettaient un modèle sur pied, mais qui, guidés par leur amour de la belle matière et leur passion pour le travail consciencieux, cherchaient seulement à bien faire et laissaient des chefs-d'œuvre impérissables[1].

Henri CLOUZOT

1. Nous tenons à remercier de leur obligeance MM. Williamson et Gélis, et surtout M. Paul Garnier, dont la collaboration à nos recherches, pour remonter déjà à plusieurs années, n'en devient, en toute occasion, que plus active et plus féconde.



Montre signée : « Salomon Chesnon ».
Collection Paul Garnier



A. Stengelin. — Terrains sablonneux en Drenthe (chemin de Wyster).
Lithographie

A PROPOS
D'UN
« LEVER DE LUNE EN HOLLANDE »
NOUVELLE EAU-FORTE ORIGINALE DE M. A. STENGELIN

En octobre 1904, au retour d'une excursion pittoresque en Provence, un peintre-graveur des Pays-Bas, assez artiste pour s'intéresser à l'œuvre d'autrui, s'arrêtait chez un de ses confrères lyonnais et passait deux jours à feuilleter ses cartons, bourrés d'études sur cuivre ou sur pierre ; une mutuelle ferveur pour la mélancolique patrie de Ruisdael et de Rembrandt rapprochait d'emblée, comme deux compatriotes, le graveur néerlandais, ami des voyages et des livres, et « le peintre français *hollandisant* qui a passé la moitié de sa vie dans cette Hollande qu'il ne cesse d'étudier avec tant d'amour et d'assiduité » : M. Philippe Zilcken aime à rappeler le bel accueil qu'il reçut de M. Stengelin dans sa villa d'Ecully, voisine de Lyon, sur le penchant d'un

coteau que dorait l'automne et d'où la haute silhouette du Mont-Blanc surmonte, à l'horizon neigeux, un vieux parc planté de grands chênes.

Conçu dans le silence des longues soirées de la campagne lyonnaise, le projet d'un catalogue de l'œuvre de M. Stengelin par M. Zilcken ne fut réalisé qu'en 1910[1]; ce catalogue descriptif faisait suite à « l'Essai de catalogue » des eaux-fortes de Jozef Israëls, aux catalogues trop courts de quelques autres peintres-graveurs néerlandais, Anton Mauve et les frères Jakob et Matthys Maris, sans oublier celui des pointes-sèches de Fernand Khnopff, paru naguère ici même[2]. Il énumérait alors quatorze eaux-fortes et trente-six lithographies, plus vingt-cinq croquis au crayon sur pierre, destinés à servir d'en-tête ou de frise pour cartes de visite ou papiers à lettres.

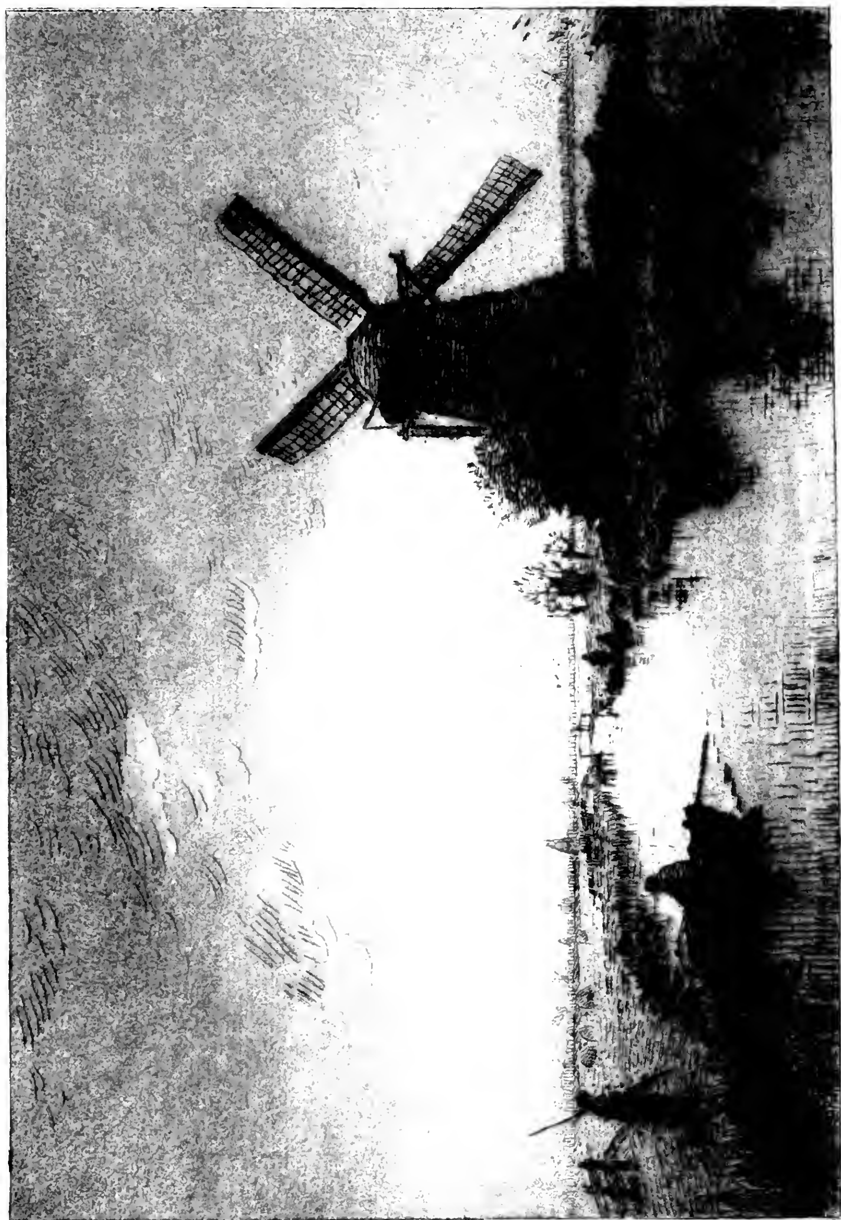
A l'apparition de cet opportun catalogue, nous avons raconté brièvement la carrière du peintre Alphonse Stengelin[3], son origine helvétique, son éducation lyonnaise, chez Guichard et Fleury-Chenu, ses études littéraires et sa vocation d'artiste, l'influence prépondérante de son dernier maître, Némorin Cabane, et surtout des paysages hollandais ou flamands de notre Louvre, ses entretiens prolongés avec le maître du paysage virgilien, Puvis de Chavannes, son penchant déclaré pour les ciels nuageux et mouvants du Nord, où l'âme de Ruisdael renaît dans un coup de soleil. Nos lecteurs connaissent déjà l'artiste opiniâtre et discret, sa vie passionnément méthodique, partagée, en deux parts inégales, entre le bel été lyonnais et l'implacable hiver septentrional, ses longues méditations au cours des fleuves ou sous les clairières, la barque à voile qui lui sert d'atelier transportable en glissant lentement sur l'onde argentée de la Meuse, ou la guérite vitrée qui l'abrite dès que le canal est devenu plus dur qu'un marbre.

En son pays d'adoption, je veux dire d'élection, le peintre-graveur nous est apparu comme un continuateur des ancêtres hollandais, portraitistes naïvement audacieux de leur humide et paisible patrie. Car les paysagistes néerlandais de la plage grise ou du canal gelé sont, avant tout, des portraitistes, au rebours des « compositeurs » italiens, toujours

1. *Catalogue descriptif des eaux-fortes et lithographies d'Alphonse Stengelin*, par Ph. Zilcken La Haye, imprimerie Mouton et Cie, 1910

2. Voir la *Revue*, t. XXI, p. 192.

3. Voir la *Revue*, t. XXVIII, p. 107.



plus ou moins préoccupés de style ou de rêve antique; mais, depuis près de trois siècles, les paysagistes ne voient plus le paysage hollandais du même œil que leurs précurseurs; leur vision ne saurait plus être celle du passé, puisque l'art humain change en même temps que la réalité modifiée par les travaux de l'homme : seule, parmi ces métamorphoses parallèles et continues, la nature est immuable dans la ponctuelle magie des saisons et des heures, dans ses crépuscules et ses aubes, dans ses automnes et ses printemps, dans ses menaces et dans ses sourires, et parmi les aspects incessamment changeants, mais éternellement réitérés, d'un même ciel.

Bon gré, mal gré, même en Hollande, le portraitiste lui-même compose, interprète, s'ajoute à la nature, et quelque profonde que soit sa volonté d'être sincère, le portraitiste véridique de la campagne hollandaise ne peut plus apercevoir le décor naturel qui l'entoure avec les yeux des vieux paysagistes les plus sédentaires et les moins *italianisants*. Il ne s'agit plus, évidemment, de recommencer Jan van Goyen, les deux Ruisdael ou Meindert Hobbema. Ces portraitistes anciens *composaient* plus que les nôtres, mais ressentaient moins subtilement les délicatesses pénétrantes de l'atmosphère; et le peintre-graveur du début de ce xxe siècle a découvert d'autres sources, encore plus familières, de poésie.

A remarquer ces différences, une planche nouvelle de M. Stengelin nous invite. Aussi bien, depuis deux ans, le catalogue élaboré minutieusement par la sympathie d'un Zileken réclame un supplément ; l'eau-forte a définitivement conquis un peintre-lithographe, qui semblait d'abord l'écarter par crainte des aléas ou des complications de la « morsure » ; et l'œuvre gravé s'est enrichi de plusieurs pièces suggestives.

Entre toutes, il faut distinguer ce grand *Lever de lune en Hollande*, qui reproduit dans le langage mystérieux de son clair-obscur monochrome un des meilleurs tableaux du peintre, acquis par le musée de Lyon. Vérité et poésie, — comme dirait Gœthe, — rien de plus humble en sa disposition que cette longue berge du canal drenthois qui sert de miroir mélancolique aux ailes éployées d'un vaste moulin. La lourde silhouette brune domine la grisaille marécageuse des terres basses. Ici, le site n'est rien, la lumière est tout. Au-dessus des lignes incertaines et plates d'un horizon sans romantisme, un grand secret de tristesse silencieuse se lève avec l'astre pâle reflété mollement dans l'eau calme : c'est une source

nouvelle de rayonnement et de recueillement qui se répand sur la vieille terre mouillée, dont le « portrait » se passe dorénavant des premiers plans savamment construits et des artifices de la composition ; le Fromentin des *Maîtres d'autrefois* comprendrait ce poète d'aujourd'hui, qui ne sort pas de la réalité ; sa fine intuition sentirait le prix de ce respect de la chose vue, qu'animent de spirituelles figurines et de sombres clartés : devant la page contemporaine, l'analyse de l'historien discernerait mieux encore ce que les ancêtres ont ajouté plus ou moins volontairement à ce qu'ils ont vu ; dans le ragoût discret de son clair-obscur sans couleur et cependant coloré, le regard du peintre devinerait la lueur d'or blême et d'améthyste qui fait frissonner la solitude triste et verte.

Ainsi, le charme argentin de l'atmosphère se révèle et s'offre pour corriger la prose des contours et rehausser le style du cadre que les maîtres les plus intimes et les plus loyaux de naguère ou de jadis se croyaient obligés d'ennoblir. En sa lumière blonde de crépuscule et d'automne, telle est la poésie foncièrement moderne que nous suggère silencieusement ce simple et vibrant *Lever de lune* ; un libre souvenir de Corot fait luire la frange de ses nuées vagabondes ; et non moins que certaines pièces trop rares d'Anton Mauve, la nouvelle eau-forte originale de M. Stengelin nous apporte une instructive émotion.

RAYMOND BOUYER



LE PAYSAGE JAPONAIS

ET SON RÔLE DANS LE DÉCOR DES GARDES DE SABRE[1]

III



u xv[e] siècle s'était produit au Japon une véritable renaissance sous l'influence chinoise *Song-yuan*, qui commença dès la fin du xiii[e] siècle. Ses principes directeurs peuvent être ainsi résumés :

1° Place plus considérable faite à des idées philosophiques et religieuses d'un ordre très élevé, en particulier à celles de la secte *Zen*, qui recommandait, comme principale voie du salut, la méditation sereine, dont elle voyait l'image parfaite dans le calme de la nature. D'où très grande importance prise par le genre paysagiste ; l'homme y apparaît souvent comme un simple pygmée ;

2° Recherche d'une extrême simplicité : adoption du *sumi* (noir) et des nuances très légères, par réaction contre les couleurs épaisses précédemment en usage ;

3° Énormes progrès dans la façon de rendre la perspective aérienne ;

4° Fixation presque définitive des grandes lois de la technique du paysage japonais par les maîtres Shûbun, Sesshû et les premiers Kano[2].

Les tendances des écoles nouvelles apparaissent très clairement dans les œuvres des Kaneiye de Fushimi en Yamashiro. Ce sont les vrais créateurs en ciselure du genre *iroe* (littéralement : dessins coloriés), où les métaux incrustés sont appelés à jouer, dans une certaine mesure, le rôle des couleurs. Comme on peut bien le penser, les *tsuba*[3] authentiques du

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXXIII, p. 17.
2. Voir, pour plus de détails, la *Revue*, t. XXVII, p. 191 et 259.
3. Gardes de sabre.

premier de la lignée, Kaneiye Oshodai (c'est-à-dire le Grand Fondateur, milieu ou fin du xv[e] siècle), sont aujourd'hui très rares. Elles sont faites d'un fer assez mince, très dense et recouvert d'une belle patine foncée, qui s'apparente nettement au métal des gardes primitives ajourées. Leurs formes auraient été surtout celles dites *nagakata maru* (littéralement : cercle allongé, fig. 8) et *kobushigata* (offrant les aspérités d'un poing fermé). Le relief de leur ciselure est peu marqué (*usu nikubori*) et les incrustations sont encore très sobres, formant plutôt des *taches* destinées à rehausser l'effet général, — qu'elles figurent soit le bec ou l'œil d'un oiseau, soit encore des gouttes de rosée dans l'herbe matinale. Enfin, d'après certains auteurs japonais, la signature du premier maître se composerait de caractères plus grands que celle du second, et le deuxième signe (*iye*) de celle-ci posséderait un jambage central très vertical ou, suivant d'autres encore, formé d'une ligne brisée. Toutes les signatures à jambage *arrondi* seraient au contraire assez postérieures. Peu importe d'ailleurs ici cette question purement « archéologique »[1].

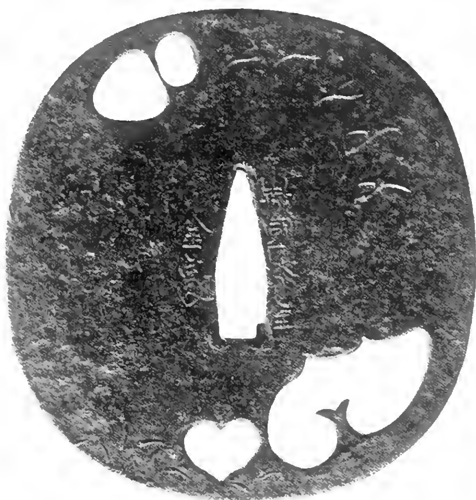


Fig. 8. — Garde de fer, ciselée d'un paysage marin par Kaneiye I[er] (fin du xv[e] siècle).
Collection de M. le marquis de Tressan

Kaneiye II[2] (*Nidai* ou 2[e] génération, aussi appelé *Meijin Shôdai*, ou le Premier Expert, parce que ses œuvres sont plus savantes), exécuta

1. Il convient aussi de faire observer que, par suite de l'usure, les signatures initiales se sont trouvées souvent effacées et ont été parfois *rajeunies* postérieurement. Kaneiye I[er] a été un des premiers ciseleurs qui aient signé leurs œuvres.

2. Il vivait à la fin du xvi[e] siècle.

des gardes plus épaisses, à bord souvent renflé et affectant fréquemment la forme *mokkô*[1]. Sa ciselure est généralement d'un relief moyen (*chû nikubori*) et ses incrustations sont beaucoup plus riches. Les têtes de ses personnages sont fréquemment en argent.

Les deux premiers Kaneiye auraient eu au moins deux successeurs portant le même nom, mais leur véritable continuateur, le plus talentueux des élèves de *Nidai*, serait Kanesada, de Kyôto, qui travaillait au commencement du XVIIe siècle. En outre, il exista nombre d'imitateurs, dont plusieurs ciseleurs (deux ou trois), qui habitaient Hizen, dans la province de Kyûshû ; un de leurs motifs favoris aurait été le bambou, qu'on ne rencontre pas dans les œuvres des deux premiers Kaneiye[2]. Vers 1700, un certain Kaneaki, employa le même style ; puis il y eut plusieurs falsificateurs, dont Matsuò-Gessan, de Kyôto, très expert en de tels travaux[3].



FIG. 9. — GARDE DE SABRE A SUJET CHINOIS.
École des Kaneiye.

Quoi qu'il en soit, les premiers Kaneiye, dont le plus célèbre fut le second, se sont montrés de fidèles disciples de Sesshû et des premiers Kano. Dans leurs œuvres paysagistes, on trouve le même souci d'élévation de la pensée, de simplicité et de poésie. Ils ont un goût analogue pour les monts et les bois, la mélancolie des paysages d'automne où des vols d'oies sauvages allongent

1. Ou forme de la coupe d'une sorte de coing.
2. D'autres artistes avaient leurs ateliers dans la province de Choshû.
3. D'après M. H.-L. Joly, de Londres, auteur d'intéressants travaux sur les gardes de sabre. Plusieurs des renseignements qui précèdent sont fournis par des documents appartenant à M. G. Jacoby, le grand collectionneur de Berlin.

leurs triangles dans le ciel et descendent vers les marais prochains, les lointains de la mer où apparaissent des voiles minuscules, toutes petites choses obéissant à l'homme dans l'immensité liquide, les villages de pêcheurs manifestés par de grands filets séchant au soleil. Ils ont su, en effet, discerner parfaitementque ce qui nous intéresse le plus dans la nature, c'est peut-être notre propre présence, s'il faut en croire du moins Fechner, qui déclare que « le moindre filet de fumée, la plus pâle lumière à une fenêtre, le plus modeste coin de toit qui apparaissent dans une masse de verdure inculte ou dans un site sauvage, les rendent aussitôt plus poétiques »[1]. Les Kaneiye possèdent au plus haut point l'art de *suggérer*. En montrant peu de choses, mais qui sont essentielles, ils provoquent dans notre esprit le désir de voir davantage et ils font travailler notre imagination.



Fig. 10. — Garde de fer à incrustations de bronze fin du xvie siècle).
Collection de M. le marquis de Tressan.

Les personnages qui animent leurs paysages appartiennent le plus généralement au monde de la légende[2], comme ce lettré chinois de la figure 9, si pauvre, si dénué de toutes ressources, qu'il était obligé d'utiliser le clair de lune pour pouvoir continuer ses études.

Dans une bonne œuvre *Kaneiye*, toutes les règles du paysage japonais

1. Cité par Ch. Lalo, *Introduction à l'esthétique*, Paris, A. Colin, 1912.
2. La collection du docteur Mène contient une intéressante série de gardes ainsi décorées, de même que celles de MM. Œder de Dusseldorf, Mosle de Leipzig, G. Jacoby de Berlin, T. Furukawa de Tokyo, R. Collin, H. Vever de Paris, H.-L. Joly de Londres, pour ne citer que les principales.

appelé *sanzui* (littéralement : montagnes et eaux) — comme pour bien montrer que ces deux choses sont les éléments essentiels en pareille matière, — sont scrupuleusement suivies. Nous nous efforcerons de le montrer en prenant justement pour exemple la *tsuba* de la figure 9, qui paraît parfaitement « équilibrée ».

La première loi de la composition est celle dite *tenchijin* (littéralement : ciel, terre et homme). Elle affirme que toute œuvre digne d'admiration doit contenir trois choses : l'une essentielle (symbolisée par *ten*), la seconde utile comme complément (*chi*), la troisième accessoire (*jin*). Or, dans notre garde, nous avons bien ces trois éléments : la montagne qui joue ici le rôle de *ten*, l'arbre équivalent à *chi* et le personnage du premier plan (*jin*) qui anime la scène.



FIG. 11. — GARDE DE SABRE A INCRUSTATIONS.
Réduite d'un cinquième
Province de Kaga, XVIIe siècle

La règle « des proportions et du dessin » (*ichi, isshô*) n'est pas moins bien observée. La répartition des éléments du paysage lui obéit fidèlement et crée un ensemble fort harmonieux avec peu de chose.

Le principe *keisho*, dont nous avons déjà parlé et qui détermine la forme exacte des choses suivant la saison ou l'heure, etc., se retrouve dans la façon dont le sujet est traité. Les contours sont à dessein laissés plus flous qu'ils ne le seraient à la lumière du jour, et le ciseau de l'artiste a pourtant l'ampleur majestueuse et souple du pinceau d'un maître. Le per-

sonnage sort de l'ombre, qui recouvre la partie droite de la scène, et la lumière lunaire descendant de la montagne éclaire au contraire merveilleusement celle de gauche, en s'accrochant aux objets qui font saillie de ce côté.

La montagne appartient à un des types classés dans la règle *shumpô* (ou des formes suivant la constitution géologique et le mode de stratification), celui dit *gyu mo shun* (plis du cou d'une vache)[1]. L'arbre est parfaitement classique. Dans les plis de la robe du lettré, on reconnaît enfin un des dix-huit types de vêtements (*emon ju hachi byo*), qui sont proposés au jeune peintre et exigent chacun des coups de pinceau différents.



Fig. 12.
Garde signée « Yasuchika » XVIIIe siècle
Réduite d'un cinquième.
Collection de M. le marquis de Tressan

Mais, au milieu de toutes les féeries de la nature, les ciseleurs japonais reviennent d'eux-mêmes à une puissante synthèse. Quelle vigueur dans ces bateaux voguant sur une mer agitée (fig. 10)! On y croit sentir réellement cette énergie du coup de pinceau (*fude no chikara*), sans cesse recommandée par les grands artistes japonais. Chose curieuse, le décor de cette garde de sabre rappelle quelque peu celui des plats de Lindos[2], mais avec combien plus de puissance ! La stylisation des vagues réussit à fixer en quelques traits leurs formes instables, comme le veut la « loi des eaux mouvantes » enseignée au Japon dans l'étude du paysage.

1. Voir à ce sujet : Henry P. Bowie (*loc. cit.*); notre article de la *Revue*, t. XXVII, p. 194, et aussi Petrucci, *la Philosophie de la nature dans l'art d'Extrême-Orient*.

2. Voir *Art et Décoration*, octobre 1911 (fig. 7 et 8).

IV

En descendant le cours de l'histoire de la ciselure japonaise, nous retrouvons tous les styles des écoles de peinture postérieures.

On sait que le célèbre Yokoya Sômin (1670-1733), l'inventeur du *efubori* — ou ciselure picturale, consistant essentiellement dans l'emploi presque unique du trait gravé au burin, auquel on donnait plus ou moins de profondeur et de largeur pour rendre les pleins et les déliés du pinceau — s'inspira souvent des peintures au *sumi* [1] de son ami personnel Hanabusa Itchô (1652-1724) et aussi de Tanyu (1602-1674), les deux rénovateurs du style des Kano au XVIIe siècle. Mais ses paysages sont généralement réduits à fort peu de chose, et il préfère les sujets humoristiques et légendaires, comme le prouve ce recueil de ses dessins [2] que nous avons eu la bonne fortune de trouver dans l'excellente bibliothèque du Musée Guimet [3]. Il en fut de même de ses meilleurs élèves : Sôyo II (mort en 1779) et Furukawa Genchin. Par contre, certains de ses continuateurs plus éloignés, tels que Kikuchi Tsunekatsu (seconde moitié du XVIIIe siècle) [4] et



FIG. 13. — GARDE DE FER AVEC NUNOME ZOGAN D'OR ET D'ARGENT, PAR JAKUSHI DE NAGASAKI (XVIIIe SIÈCLE).
Collection de M. le marquis de Tressan.

1. Couleur noire.
2. *Sômin zu Shiki.*
3. Voir dans le *Bulletin de la Société franco-japonaise* (1910-1912) notre suite d'articles sur *l'Evolution de la garde de sabre japonaise*, et, en particulier, celui de mars 1912 (n° XXV).
4. Voir, par exemple, le *kozuka* (manche de petit couteau) de la collection Naunton, n° 1779, décoré d'un personnage tendant un gobelet pour recevoir l'eau d'une cascade.

Kikuoka Mitsutomo[1] (1776 à 1813), ont étendu son style au paysage.

Tous ces artistes travaillèrent à Yedo, la ville shogunale. Dès le xviie siècle, nombre d'ateliers s'étaient formés dans les provinces, en profitant de l'accueil hospitalier qui leur était fait par de riches daimyô. L'un d'entre eux a une grande importance dans l'histoire du paysage japonais sur métal : nous voulons parler de celui de *Kanazawa* dans la province de Kaga, où la famille Maeda avait fait venir de bonne heure des incrustateurs de Fushimi. Au déclin du xviie siècle et au xviiie, les successeurs de ces derniers, entièrement maîtres de la technique nouvelle qu'ils avaient créée, réussirent à exécuter de véritables peintures en se servant de l'argent, du *shakudo*[2], du laiton, du cuivre et aussi de l'or comme des couleurs d'une palette. Le décor de la garde ici reproduite (fig. 14) est un véritable tableau en réduction. Il paraît illustrer un *haikai* célèbre de *Bashô* (Matsura, 1643-1694) et représente un poète se promenant dans un parc attristé par l'automne, que rappellent le cerf (*shika*), le chrysanthème (*kiku*), la campanule à grandes fleurs (*kikyô*), le *hagi* (petit arbrisseau à fleurs rouges[3]), le *suzuki* (sorte de graminée) et l'érable (*momiji*). Rencontrant sur son chemin des ossements humains, il compose la poésie suivante : « Mais où sont les héros d'autrefois et leurs rêves



Fig. 14.
Garde de fer avec nunome zogan d'argent (fin du xviiie siècle).
(Collection de M. le marquis de Tressan.)

1. *Kozuka* décoré de cerfs bramant sous des érables (collection Naunton n° 1831, catalogue dressé par M. H.-L. Joly).

2. Bronze contenant une certaine proportion d'or et possédant une belle patine noire.

3. Poésie de dix-sept syllabes formant trois vers.

de gloire ? la lune maintenant blanchit leurs os épars ». On ne peut s'empêcher de songer à la fameuse ballade de Villon... C'est là un curieux exemple du symbolisme si fréquent dans l'art japonais.

Non moins intéressant, mais à un tout autre titre, est le décor de la garde de la figure 12. On y reconnaît un impressionnisme très apparenté à celui du peintre laqueur Kôrin (1661-1716), héritier lointain de tendances très nettement japonaises, adoptées et transformées avant lui par Koêtsu (1556-1637, dates discutées), mais auxquelles il sut donner une plus considérable extension.

Puis, bientôt, se signale une influence nouvelle : celle des écoles de peinture d'inspiration chinoise *Ming Ts'ing* sous leur double aspect (*nangwa* [1] et *bunjingwa* [2]), qui est fort visible dans les œuvres des Jakushi de Nagasaki (xviiie siècle). Les scènes traitées sont beaucoup plus complètes que dans les gardes des Kaneiye, par exemple, et paraissent souvent de fidèles reproductions des œuvres de peintres alors à la mode. Des ors de plusieurs nuances et de l'argent, appliqués en damasquinage de *nunome zogan*, sachant généralement rester fort distingués malgré leur richesse, servent à remplacer le coloris (fig. 13).


Fig. 13. — Garde de sabre (xviiie siècle).

Proche parente de ce style, mais dans une note plus sobre, plus poétique, plus littéraire (*bunjingwa*) en un mot, se montre la garde de la figure 14, où un paysage montagneux s'argente de neige.

L'influence des derniers Tosa s'était manifestée dans certaines œuvres

1. Peintures de l'école du Sud.
2. Peintures de lettrés.

des Sôten de Hikone en Omi [1]. Ces dernières, par leur complication et par un trop grand souci de l'analyse, témoignent de la décadence de l'école. Elles sont, par contre, fort intéressantes au point de vue de l'histoire des légendes japonaises.

L'action exercée par l'école réaliste d'*Ukiyoe* (littéralement : dessins de ce monde qui passe) a été d'un autre ordre. Née en quelque sorte de l'atelier Tosa, par l'intermédiaire de son fondateur Matabei (1577 à 1624-1643), elle exprima une réaction japonaise contre les tendances chinoises des écoles académiques. Mais, jusqu'au jour où les étrangers prétendirent la découvrir, elle ne connut qu'un succès populaire, dû à la vente facile de ses estampes, d'un prix peu élevé. Elle exprimait la vie de chaque jour, celle des champs et de la ville, avec ses mille petits incidents graves ou comiques, ses foules des jours de fête, ses parades d'acteurs et ses promenades de courtisanes. De tels sujets paraissaient trop vulgaires aux dilettantes des classes élevées. En outre, même de nos jours, le monde artistique japonais refuse généralement la qualité d'œuvre d'art à l'estampe, parce qu'elle n'est pas une production animée par l'esprit (*kokoro mochi*) du seul peintre, étant due à la collaboration de quatre personnes : le peintre, le graveur sur bois, l'artisan qui étend la couleur sur les planches et l'imprimeur [2]. On sait que le point de vue auquel nous nous plaçons en



FIG. 16. — GARDE DE FER À INCRUSTATIONS D'OR ET D'ARGENT (XIXe SIÈCLE).
Collection de M. le marquis de Tressan.

1. Sôten Ier vivait durant la seconde moitié et son fils, Sôten II, à la fin du XVIIe siècle. Leurs œuvres sont de deux sortes : soit ciselure en relief et incrustation sur fond de fer plein, soit ajourages traités en *marubori* (littéralement : ciselure ronde), avec riches incrustations d'or de plusieurs nuances, d'argent, de *shakudo* et de cuivre.

2. Voir à ce sujet Henry P. Bowie (*loc. cit.*).

Europe est assez différent et que, dans les estampes, nous aimons à reconnaitre l'imagination spirituelle et primesautière des Japonais, et aussi, parfois, des lignes demeurées très nobles, malgré la « vulgarité » du sujet. Quoi qu'il en soit, les maitres d'*Ukiyoe* ont exercé leur influence dans le domaine de la ciselure en exécutant des scènes humoristiques bien plus que des paysages, ce qui est aisé à comprendre en raison de la place prépondérante désormais donnée à l'homme. Parmi les ciseleurs paysagistes ayant subi le courant « populaire », on peut citer quelques membres des familles Nara, Hamano, Ishiguro, des artistes tels qu'Hosono Masamori (commencement du XVIIIe siècle), auteur de célèbres « cueillettes du thé » et « cultures du riz », où de minuscules personnages s'agitent dans la campagne [1], parfois aussi Okamoto Naoshige (mort en 1780). Mais que nous sommes loin, avec tous ceux-ci, des conceptions larges et puissantes de ciseleurs tels que les Kaneiye! Les plus habiles d'entre eux cédèrent trop facilement à l'attrait du tour de force. Attachant une importance exagérée aux détails de la technique, ils en vinrent à négliger l'essentiel, c'est-à-dire la simplicité de la composition. Leur talent raffiné de « bijoutiers » s'exerça aux dépens des effets d'ensemble.



Fig. 17. — Garde de sabre avec un paysage lunaire.

Dans la première moitié du XIXe siècle, on aperçoit néanmoins quelques « iles de beauté ». Les novateurs s'inspirent surtout des œuvres des maitres de Kyôto : d'Okyô (1732-1795), de Ganku (1749-1838), appartenant aux écoles *naturalistes*, qui surent donner au courant d'influence Ming Ts'ing un aspect plus japonais et parfois délicieux. La garde de la figure 16 est l'expression de ces tendances nouvelles, dont les Ozuki, grands amateurs de la vie des herbes des marais et des rivières, furent les principaux représentants, et, parmi eux, le grand Natsuô (1828-1898), un des derniers ciseleurs de *tsuba* qu'ait produits le Japon.

Il faut enfin signaler l'application au paysage sur métal d'une char-

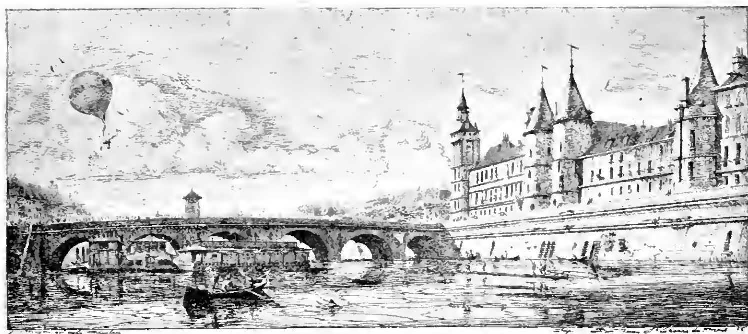
1. Gravure au burin avec adjonction d'incrustations de différents métaux, entrant surtout dans la représentation des détails des costumes.

mante technique appelée *sumi zogan* (littéralement incrustations de *sumi* ou couleur noire), où la patine sombre du *shakudo*, incrusté à plat avec un ajustage parfait, ressort merveilleusement sur un fond de *shibuichi* — plus rarement de cuivre — (détails traités en argent). Ce procédé, né dans l'atelier de Murakami Jochiku, vers 1739-1770, à Yédo, eut un vif succès et fut employé par des ciseleurs d'écoles très différentes. Ceux-ci exécutèrent de charmants petits paysages de clair de lune, où des corbeaux sont perchés au bord d'un cours d'eau (fig. 17), des hirondelles volent au-dessus des flots, des poissons nagent au milieu des grandes herbes.

Et c'est là comme un dernier sourire de l'art du métal, agonisant peu à peu, en même temps que l'esprit guerrier qui l'avait créé et qui était sa meilleure raison d'existence.

MARQUIS DE TRESSAN





Ch. Meryon. — Le Pont-au-Change (1854).
5e état.

ARTISTES CONTEMPORAINS

CHARLES MERYON

1821-1868 [1]

Si les eaux-fortes de Meryon sont des documents, on peut néanmoins évaluer la part de lui-même qu'a mise l'artiste dans leur perfection ; il suffit, pour cela, d'assister à la transposition du dessin primitif en eau-forte et de comparer, par exemple, le croquis pour *la Morgue* ou *la Rue des Mauvais-Garçons*, et l'estampe définitive : sur le dessin, c'est la nature notée sur place, détail après détail, par un œil perspicace et une main fidèle ; reprise à l'atelier, soit par le rapprochement des études partielles, soit par une remise au net de l'ensemble, et passant du papier sur le cuivre, le plus souvent sans aucune modification de lignes, la composition revêt un aspect nouveau ; un souffle tout autre l'anime ; un charme singulier s'en dégage, « le charme profond et

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXXIII, p. 61.

compliqué d'une capitale âgée et vieillie dans les gloires et les tribulations de la vie [1] ». Quelles sont donc les raisons de cette métamorphose ? Quels sont les éléments essentiels de cette transmutation ? Pour autant qu'on puisse faire abstraction du sentiment et ramener ces qualités à des formules, il y en a deux : la lumière frisante et le trait rectiligne.



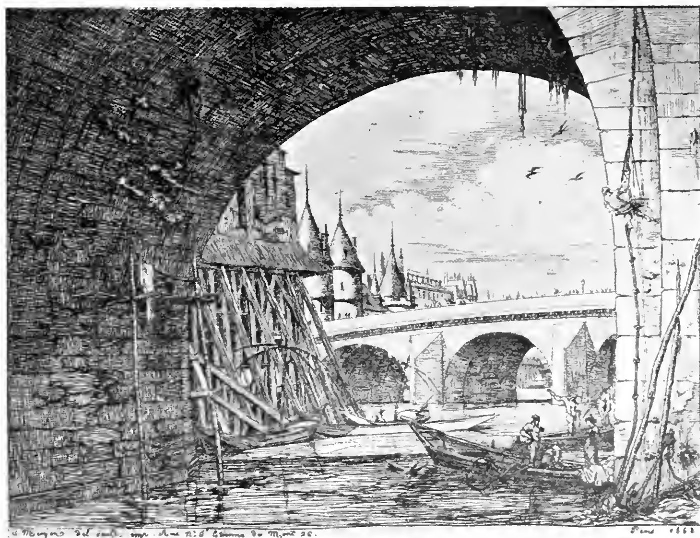
Ch. Meryon. — Le Stryge (1853).

Ce que Meryon introduit tout d'abord dans ses eaux-fortes, ce qui lui est bien personnel, ce qui même lui appartient plus qu'aux paysages parisiens, c'est une certaine qualité de lumière, un peu mystérieuse et irréelle, ce sont ces éclairages violents et ces ombres profondes qui, jointes à la prodigieuse solidité des lignes, à ce je ne sais quoi de volontaire et de tendu, où la règle et le compas vous en imposent, donnent à ces pages leur vigueur saisissante, leur poésie austère, leur style, et contribuent à faire de chacune d'elles une dramatique généralisation. L'artiste affectionnait les éclairages à jour frisant ou à contre-jour, qui permettent des distributions de lumière inattendues, accentuent les contrastes, soulignent violemment les épaisseurs et les saillies, creusent de trous noirs les ouvertures, étirent en silhouettes capricieuses les ombres portées, découpent des ponts, des

1. Baudelaire, *Salon de 1859*.

tours, des groupes en masses d'ombres d'un effet large et puissant.

Plusieurs de ces éclairages sont de véritables trouvailles. Qu'on se rappelle, par exemple, *la Galerie Notre-Dame* et ce rayon de soleil qui allume un reflet tout le long des meneaux élancés et, pénétrant de biais à travers les ouvertures, les décalque en dessins lumineux à l'intérieur de



CH. MERYON. — L'ARCHE DU PONT NOTRE-DAME (1853).

la galerie, où des corbeaux s'agitent dans l'ombre transparente. Qu'on analyse *la Rue des Mauvais-Garçons*, où la lumière frisante accuse si durement les contrastes, que ces taudis ventrus, avec leurs ouvertures grillées, ont l'air de béants *in pace*; et *la Tourelle de la rue de la Tixeranderie*, où le soleil qui tombe de haut, sur la droite, allonge les ombres légères des moindres saillies de la façade et profile bizarrement l'ombre portée de la tourelle sur le mur de la maison voisine, de l'autre côté d'une ruelle obscure. Voici *la Morgue* : au delà d'un premier plan tenu dans l'ombre, un jour cru, violent, frappe en plein sur les masures du

quai comme sur la toile de fond d'un sinistre décor, — un décor dont les figurants, penchés sur le parapet, assistent à la scène de drame qui se déroule au-dessous d'eux, sur la berge. Voici, enfin, *l'Abside de Notre-Dame*, dont Burty a dit qu'elle est, de l'ensemble de l'œuvre, la plus belle pièce pour les rapports de l'harmonie de toutes les parties : *l'Abside* est un contre-jour presque absolu : les maisons de la rive gauche, le pont de l'Archevêché, l'Hôtel-Dieu au fond, la sacristie, les deux tours et tout le chevet de la cathédrale sont dans l'ombre, sans que néanmoins rien échappe de leur dessin minutieusement arrêté : l'effet de lumière se concentre sur le quai à pic de la Cité, s'étend plus légèrement sur la berge de la rive gauche, illumine la rose du bas-côté sud, et, passant par dessus le pignon, effleure le toit de ce bas-côté et celui de l'abside, — tout cela avec les nuances les plus riches et les transitions les plus délicates, sous un ciel lourd de nuages, où tournoient des vols de corbeaux.

Et tout cela réellement gravé, sans finasseries ni dérobades, sans que rien soit sacrifié au hasard ni laissé dans l'à peu près, et gravé avec une conscience et une application, qui font souvenir des patients croquis documentaires de la croisière aux Iles, des études laborieuses imposées par Phélippes et des leçons du scrupuleux Eugène Bléry. Meryon aquafortiste, ou, pour employer un mot de sa dédicace à Zeeman, Meryon « eaufortier », qui, vers la fin de sa vie, gémira vingt fois sur son impuissance à tenir le burin d'une façon satisfaisante, « faute de cette éducation première presque indispensable, qui ne s'acquiert que dans le jeune âge, dans l'atelier et sous la direction d'un maître », Meryon eaufortier est un praticien accompli de son art, et nul détail ne lui semble négligeable : comme on l'a vu raisonner ses compositions, de même on le voit juger la morsure, régler l'encrage, raffiner sur le choix du papier d'impression, — les épreuves sur papier verdâtre, aujourd'hui si recherchées, sont là pour le prouver.

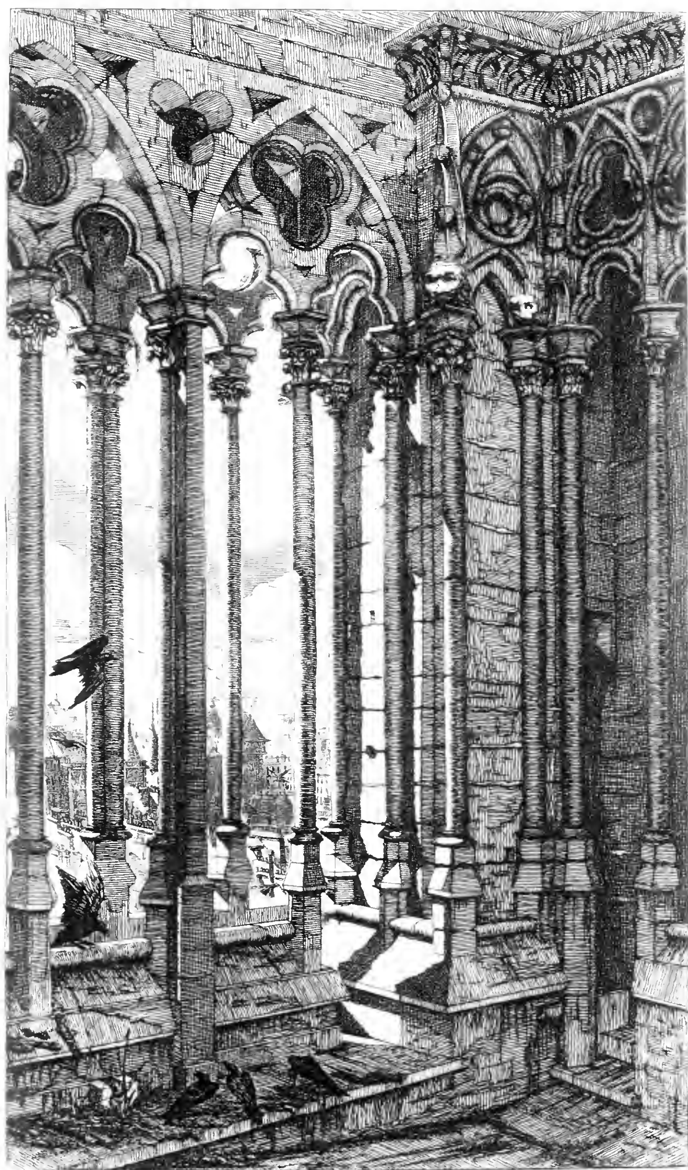
Baudelaire, quand il saluait, dans *le Boulevard* du 14 septembre 1862, le retour de l'eau-forte à la vogue, entrevoyait prophétiquement « le lâché, l'incorrection, l'indécision, l'exécution insuffisante » que ce procédé allait servir à souhait — et s'il a vu juste, nous en avons assez de preuves aujourd'hui — : mais alors, avec des artistes comme Manet, Jacquemart, Millet, Daubigny, Whistler, Bonvin, Seymour Haden, Legros, et tant d'autres soldats de cette phalange, dont M. Bracquemond est le glorieux

CHARLES MERYON — LA GALERIE NOTRE-DAME (1853)

Eau-forte.

Revue de l'Art ancien et moderne

Héliogr. Ch. Wittmann



survivant, il n'était pas question d'escamoter les difficultés, et quelle que fut l'habileté des Cadart et des Delâtre, jamais il ne fût venu à aucun de ceux que l'on vient de nommer, la pensée de confier à ces deux maîtres imprimeurs le tirage d'une planche à peine griffonnée, en leur laissant le soin de suppléer, par un savant encrage, à l'absence de couleur, à plus forte raison de dessin. Meryon, plus que tout autre, aurait répugné à ces collaborations, lui qui écrivait à Burty, le 26 juillet 1863 : « Les meilleures épreuves, celles qu'il faut consulter pour bien juger une gravure, sont celles imprimées régulièrement, c'est-à-dire le mieux essuyées possible, les tailles restant bien pleines ; le travail est alors bien apparent. Celles, au contraire, dans lesquelles le noir, par sa répartition, concourt à l'effet, peuvent être rejetées comme employant un moyen étranger ».

Il avait le droit de formuler aussi sévèrement ses théories, celui qui renouait la tradition, non pas seulement de Reynier Nooms dit Zeeman, mais d'Israël Silvestre et de Piranèse : son œuvre de paysagiste à l'eau-forte, alignant impeccablement les tailles, lui est éminemment personnel ; il n'imite rien, et c'est à peine si l'on peut dire qu'il rappelle, pour l'exécution simple, méthodique, réfléchie, la maîtrise de certains portraitistes au burin du XVIIe siècle : certes, ce n'est ni le même métier ni le même sentiment, et Meryon n'est point tenté de jamais jouer au virtuose, mais c'est la même puissance par la même sobre perfection.

Il sait d'ailleurs par où pèchent ses estampes et le confesse modestement dans une lettre à Léon Godard (1855) : « Le manque d'entente de la perspective aérienne, le trop de dureté dans l'exécution, de fidélité dans les détails, sont d'autres défauts saillants, que vous n'avez pas signalés ». Heureuses fautes, petits défauts de ses trop sincères qualités, il ne viendrait à l'esprit d'aucun de ceux qui ont le goût de la gravure gravée de les lui reprocher !

III

Déposées chez des marchands, Vignères, Rochoux, Cadart, au fur et à mesure que leur auteur les jugeait dignes de voir le jour, les eaux-fortes sur Paris n'eurent aucun succès. Non seulement *la Galerie Notre-Dame*, en même temps que *la Rue des Toiles, à Bourges*, fut refusée au Salon

de 1853, mais ni la Ville de Paris ne fit rien pour encourager l'artiste, ni la Chalcographie ne se préoccupa de lui acheter ses cuivres, quand il les détruisit dans une crise de désespoir. Les amateurs ne se décidaient pas ; et pourtant, on était alors en pleine renaissance de l'eau-forte, nouvellement remise en honneur par l'éditeur Cadart, qui avait fondé, en 1861, la Société des aquafortistes ; et pourtant Meryon avait des admirateurs enthousiastes, tels que Bracquemond, qui venait de se révéler avec son *Battant de porte* au Salon de 1852 et qui fit par deux fois le portrait de l'auteur du *Stryge*, en 1852 et en 1853 ; Baudelaire qui célébra, en 1862, l'âpreté, la finesse et la certitude de son dessin, rappelant ce qu'il y a de meilleur dans les anciens maîtres de l'eau-forte[1] : Ph. Burty, qui catalogua son œuvre dans deux articles de la *Gazette des beaux-arts* de 1864 ; Victor Hugo, qui disait des estampes sur Paris, traversées par le souffle de l'Immensité, qu'elles sont « plus que des tableaux : des visions ». Malgré tout, l'artiste n'arrivait pas à vaincre la malchance.

Déjà, le 24 mars 1854, il avait écrit au ministère de l'Intérieur pour réclamer une subvention : il offrait ses planches du *Pont au Change*, de *la Morgue* et de *l'Abside* à 2 francs l'épreuve, et demandait 15 francs d'une série de dix eaux-fortes qu'il comptait graver sur Bourges et dont trois seulement ont paru : « Je me permettrai, ajoutait-il tristement en terminant cette lettre, de vous rappeler que les secours que je puis recevoir de vous constituent mon unique ressource, le public se montrant peu disposé pour les travaux de ce genre, dont on ne saurait cependant, je crois, mettre en doute l'utilité ». Vaine supplique.

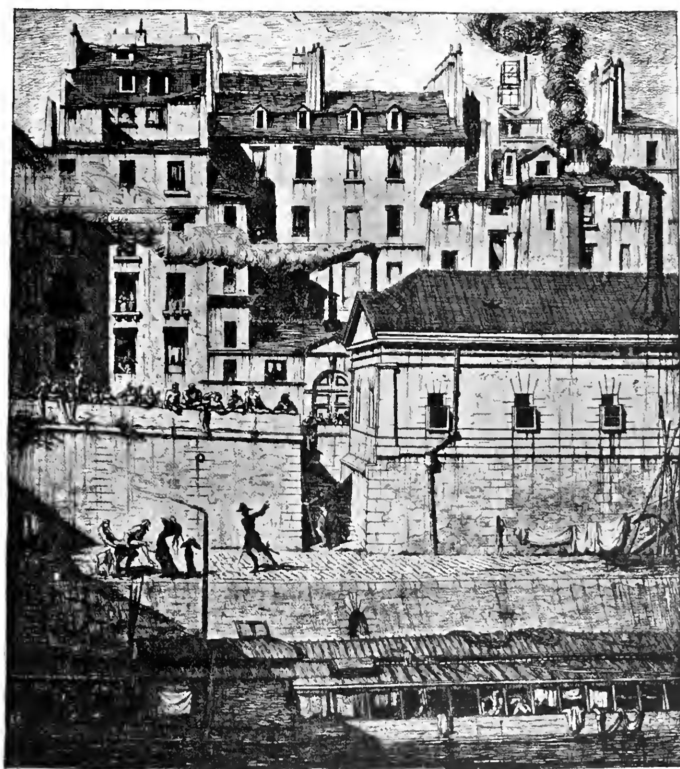
L'année suivante, des épreuves du *Petit Pont* (1er état) et de *la Tour de l'Horloge* (2e état) passaient à la vente Van den Zande : la première était adjugée 2 fr. 25 et la seconde 2 fr. 75 ; on les vend couramment deux et trois mille francs aujourd'hui, et ce sont là de petits prix pour les eaux-fortes de Meryon en belles épreuves : n'a-t-on pas vu, lors de la vente Theobald, faite en 1910, un premier état de *la Morgue* atteindre 8.000 francs et un premier état de *l'Abside de Notre-Dame* monter jusqu'à 16.000[2] ?

1. *Peintres et aquafortistes*, dans *le Boulevard* du 14 septembre 1862.

2. A titre de curiosité, on rappellera ici les plus fortes enchères atteintes par les principales eaux-fortes de Meryon ; ce sont celles des épreuves de la collection Theobald, dispersée à Londres, au mois d'avril 1910.

Le Stryge (épreuve d'essai, papier verdâtre), 7.000 fr. ; — *le Petit Pont* (1er état, pap. verdâtre),

Une seule de ces sommes aurait suffi pour arracher à la misère ce pauvre diable dont Baudelaire a écrit qu'il ne savait rien de la vie ; mais



CH. MERYON. — LA MORGUE (1854).

le moyen de vivre, quand, avec une production aussi limitée que la sienne, on n'arrive à tirer, de trop rares acheteurs, qu'une moyenne de trente

3.625 fr. ; — *l'Arche du pont Notre-Dame* (épr. d'essai, pap. verdâtre), 2.800 fr. ; — *la Galerie Notre-Dame* (1er etat), 2.050 fr. ; — *la Rue des Mauvais-Garçons* (1er état), 5.000 fr. ; — *la Tour de l'Horloge*

sous par épreuve vendue? Au surplus, l'homme était de santé délicate, et cette existence de privations, de luttes et de déboires devait fatalement l'épuiser, au point que sa raison même en fut ébranlée.

En vain, ses amis tentèrent-ils de lui venir en aide par d'ingénieux subterfuges, et notamment par des commandes qui étaient autant de secours déguisés : par exemple, la *Vue de San Francisco* (1856), d'une dimen-



LÉOPOLD FLAMENG. — PORTRAIT DE MERYON
Dessin (11 mai 1858).

sion exceptionnelle ($0^{m}950 \times 0^{m}185$), qu'il exécuta d'après une série de daguerréotypes et sur laquelle il s'acharna au point, disait-il, d'en avoir le vertige ; le *Portrait de Casimir Le Conte*, sobrement gravé d'après un crayon de G. Boulanger (1856), et d'autres. En vain le duc d'Arenberg

(épr. d'essai), 1.550 fr. (une épr. de l'état a atteint 2.100 fr. à la vente Day, 1909) ; — *la Tourelle de la rue de la Tixeranderie* (1er état, pap. verdâtre), 5.250 fr. ; — *Saint-Étienne-du-Mont* (1er état), 3.125 fr. ; — *la Pompe Notre-Dame* (1er état, pap. verdâtre), 3.250 fr. ; — *le Pont-Neuf* (1er état, pap. verdâtre), 2.875 fr. ; — *le Pont-au-Change* (1er état, avant que les marques aient été nettoyées), 5.000 fr. ; — *la Morgue* (1er état), 8.000 fr. (épreuve de la coll. de Salicis, l'ami de Meryon, vendue 578 fr. en 1891) ; — *l'Abside de Notre-Dame* (1er état), 16.000 fr. ; — *la Tourelle de la rue de l'École-de-Médecine* (épr. d'essai), 1.800 fr. ; — *la Rue des Toiles, à Bourges* (épr. d'essai), 1.950 fr.

Quarante-neuf gravures de Meryon réalisèrent un total de 97.000 francs.

le manda-t-il à Bruxelles pour le faire travailler. Il était trop tard : l'inquiétude et l'exaltation de cet esprit malade dans un corps débile se traduisaient déjà par d'étranges fantaisies, comme les pièces sur *la Loi solaire* (1855) et *la Loi lunaire* (1856), la première qui prétend déterminer l'espace de terrain nécessaire à chaque habitation « pour que l'Air et le Soleil, ces deux principes essentiels de la Vie, puissent toujours y être largement répartis », et la seconde qui édicte l'obligation de dormir debout « dans des niches verticales fichées en terre », — un rêve qui hantera l'artiste jusqu'à sa mort et qu'il se mettra parfois lui-même à réaliser.

Brusquement, il prit congé du duc d'Arenberg, au mois de mars 1858, et regagna Paris, où il s'installa d'abord rue du Faubourg-Saint-Jacques, puis au n° 81 de la rue Saint-Jacques. Ses bizarreries devenaient de jour en jour plus inquiétantes et ses amis devaient exercer sur lui une surveillance de tous les instants; d'autre part, son caractère, de plus en plus farouche et méfiant, rendait extrêmement difficile la tâche de ceux qui cherchaient à l'obliger. C'est dans ces circonstances que Léopold Flameng, amené par Burty, vint un soir rue Saint-Jacques, pour faire, d'après Meryon, un portrait réellement émouvant, reproduit naguère dans la *Revue*, au cours d'un article consacré par M. Henry Havard au maître graveur de *la Source* et de *la Vierge du chancelier Rollin* [1], et qu'il n'est pas inutile de placer à nouveau sous les yeux du lecteur : « Meryon, en chemise, une cravate nouée lâche autour du col, est à demi assis sur un lit en fer ; un de ses genoux soulève la couverture et sert d'appui au bras qui soutient la tête ; l'autre bras, tendu, arc-boute le corps. La silhouette de la chevelure, aux mèches roides et indociles, est vivement projetée sur le mur par la lumière oblique de la lampe. Le visage, aux traits aigus, émaciés par le jeûne qu'il s'imposait volontairement, est empreint de mélancolie et d'ironie. Lorsque le dessin fut achevé, Meryon demanda à le voir. Brusquement, il s'élança de son lit pour le déchirer. Flameng s'enfuit en renversant sa chaise... [2] »

Le lendemain, 12 mai 1858, Meryon se laissait conduire sans résistance à la maison de santé de Charenton. Là, une existence régulière et calme,

1. Voir t. XIV, p. 463. La legende de cette illustration contient d'ailleurs une double erreur : il ne s'agit là, comme on va le voir, ni d'un portrait de *Meryon sur son lit d'agonie*, ni d'une eau-forte.

2. Ph. Burty, *Meryon*, *Nouvelle Revue*, 1880.

une alimentation suffisante, permirent au malade de se rétablir peu à peu; il se remit tout doucement à travailler et put obtenir, le 25 août 1859, un congé de trois semaines.

Ce fut sa perte, a dit Burty. Aussitôt, la vie d'exaltation et d'isolement recommença pour lui, telle qu'elle avait été auparavant, et pire encore, s'il est possible. Une monomanie de persécution le fit se brouiller successivement, et sans cause, avec ses amis les plus dévoués, qui s'étaient tant de fois ingéniés à lui venir en aide, par des achats, des commandes, une loterie organisée à son bénéfice; les privations achevèrent de ruiner l'effet salutaire de son séjour à l'asile; de plus en plus, la superstition, la croyance aux présages, les associations d'idées saugrenues, s'emparèrent de son esprit désorienté, et, si l'on en croit Anatole de Montaiglon, il ne cessa pas d'être réellement et complètement fou, pendant tout le temps qui sépara sa sortie de Charenton (25 août 1858) de son second internement (12 octobre 1866) : « Il lui restait l'intelligence, la passion des idées et celle de son art; ce n'était pas un fou abruti, ni dégradé; mais cette intelligence était traversée d'erreurs et de rêves; elle était obscurcie de voiles qui la plongeaient dans la nuit et dans le cauchemar[1] ».

Ce qu'il a produit pendant cet intervalle porte la marque de ces alternatives de lucidité et de déraison. D'abord il reprit ses cuivres de la suite sur Paris, les alourdit de retouches au burin, corrigea des figures et des inscriptions, puis il tira trente épreuves de chacun d'eux et les biffa (1861). A certains, que les collectionneurs recherchent avec curiosité, il apporta d'étranges modifications : dans l'estampe du *Pont-au-Change*, par exemple, le ballon *Speranza*, qui planait dans le ciel, à gauche, fut successivement remplacé par une nuée de corbeaux (7e état), puis par plusieurs petits ballons (10e état), auxquels il en ajouta de nouveaux dans un 11e et dernier état. Au-dessus de *la Tourelle de l'École de médecine* (1861, 6e état), qu'il considérait comme une pièce capitale de son œuvre, volent des figures allégoriques expliquées par cette légende : « Sainte inviolable Vérité, divin flambeau de l'âme, quand le chaos est sur la terre, tu descends des cieux pour éclairer les hommes et régler les décrets de la stricte Justice ». La vue cavalière du *Collège Henri-IV*, qui lui fut commandée en 1864, fourmille de détails bizarres, et rien que l'arrière-plan, où passent des escadres de

1. *Nouvelles archives de l'art français*, 1872, p. 405.

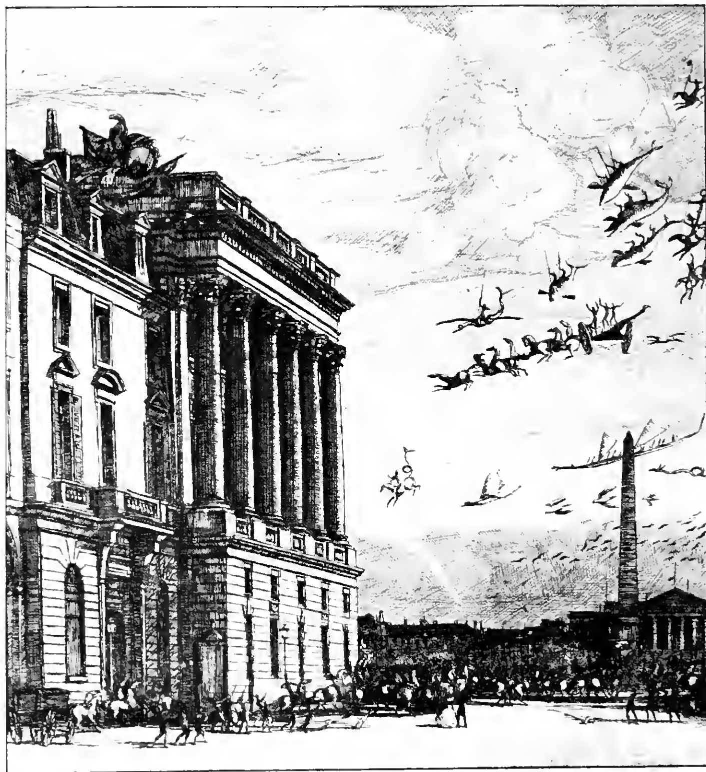
galères, toutes voiles dehors, rien que les descriptions sans fin, qui commentent presque tous les états de cette planche, — il y en a huit, — suffiraient à édifier sur la mentalité de son auteur. *Le Ministère de la*



Ch. Meryon. — Le Pont-Neuf (1853).

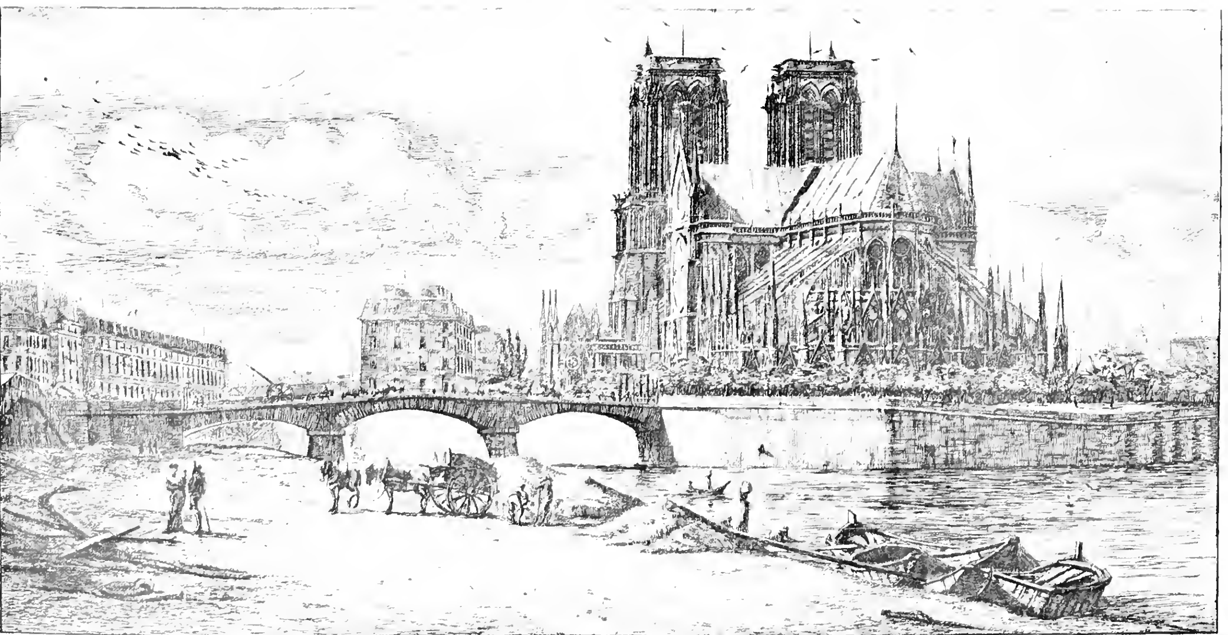
Marine (1865), avec son épigraphe « Fictions et vœux », montre une charge furieuse, exécutée contre le palais de la place de la Concorde par un escadron de monstres qui tombent du ciel : chars et navires aériens, combattants armés de lances et chevauchant des montures fantastiques, poissons volants dont les flancs abritent des guerriers, la figuration d'un

Bosch ou d'un Brueghel dans le décor précis de la rue Royale et dans la perspective de la place de la Concorde. Puis, ce sont des rébus puérils,



Ch. Meryon. — Le Ministère de la Marine (1865).
6e état.

des vignettes comme ce *Prô volant des îles Mulgraves* (1866), qui devait, dans la pensée de l'artiste, lui servir de bon pour inscrire les consommations qu'il prenait au café Larochefoucauld ; ce sont des lettres interminables où il se répand en explications confuses ou en reproches sans motifs;



CH. MERYON. — L'ABSIDE DE NOTRE-DAME DE PARIS 1854

Eau-forte (4e état)

et, parmi tout ce chaos, des ressaisissements inattendus : une *Ancienne habitation à Bourges* (1860), qui est, toutefois, bien loin de valoir *la Porte d'un ancien couvent* de 1851, ou *la Rue des Toiles* de 1853; *la Rue Pirouette* (1860), gravée d'après un dessin de Laurence admirablement remis au point, allégé, éclairci, animé de figures pittoresques; *la Tourelle de l'École de médecine* (1861); *le Grand Châtelet vers 1780*, d'après un dessin de l'époque; *la Rue des Chantres* (1862); les premières planches d'un album projeté sur la croisière aux Iles de la corvette *le Rhin* (1863-1864); des portraits gravés d'après des documents anciens pour *Poitou et Vendée, études historiques et artistiques*, par Benjamin Fillon et O. de Rochebrune : *le Bain froid Chevrier* (1864), une petite pièce bien venue qui l'occupa quatre mois durant, et à propos de laquelle il échangea une série de lettres parfaitement raisonnables avec le collectionneur Le Secq, qui la lui avait commandée. Quoi qu'on en ait dit, le meilleur de tout cela n'est pas comparable aux premières planches sur Paris et sur Bourges ; la force s'amoindrit, l'effet se dilue, le métier, autrefois si robuste et si franc, se complique; c'est l'effort suprême d'un talent qui se survit et d'une intelligence qui s'éteint.

Quand Baudelaire déplorait, dans son *Salon de 1859*, qu'un « démon cruel » eût touché le cerveau de Meryon, il pouvait espérer encore recevoir « des nouvelles consolantes de ce singulier officier, qui était devenu en un jour un puissant artiste et qui avait dit adieu aux solennelles aventures de l'Océan, pour peindre la noire majesté de la plus inquiétante des capitales ». Mais, pour les familiers de l'artiste, il n'était que trop évident que le mal mystérieux ne devait plus l'abandonner.

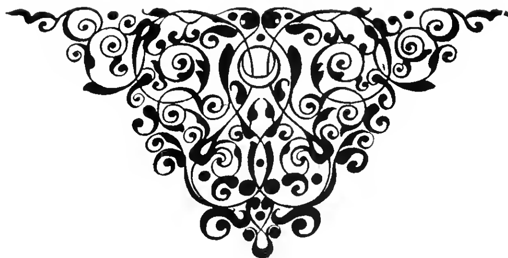
Après avoir mené, pendant près de huit ans, l'existence qu'on a dite, après avoir dépéri près de dix-sept mois à l'asile de Charenton, où il avait été interné pour la seconde fois, Charles Meryon se laissa mourir d'épuisement, le 14 février 1868, n'ayant pas encore quarante-sept ans.

Quelques rares amis l'accompagnèrent au cimetière de Charenton-Saint-Maurice, où son camarade, le capitaine de frégate Gustave de Salicis, prononça une courte oraison funèbre, d'une éloquence simple et grave, toute militaire, qui nous a été conservée et à laquelle je voudrais, pour finir, emprunter un passage :

« ... L'éminent artiste vient terminer sa première existence là, dans

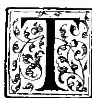
cette froide fosse. Pour nos yeux, il n'est déjà plus ; mais, dès à présent, il prend sa place dans l'histoire de l'art, car rien ne lui a manqué de ce qui fait les illustres, la souffrance pas plus que le talent. Dominé, poussé par le dieu caché, Meryon lui a tout sacrifié : visions de jeunesse, carrière enviée, patrimoine, santé, raison. Tout! ai-je dit; oui, tout! excepté la probité, l'honneur de l'âme... Cessons donc aujourd'hui de plaindre celui qui s'est appelé Meryon dans la misère ; il va se nommer Meryon dans la célébrité, et la meilleure part de lui-même a déjà repris sa place dans l'éternelle et sereine lumière. Que si, comme toute créature, il portait en soi l'imperfection humaine, la vie a été pour lui le temps des rudes épreuves. L'expiation est d'avance accomplie, et, dans le monde inconnu d'au-delà, le moindre des bonheurs qui le puisse attendre sera celui qu'il a toujours envié sans le trouver jamais : Meryon a le repos. »

Émile DACIER



NOTES ET DOCUMENTS

LES DESSINS DE CHAUDET ET LEMOT
POUR
L'HISTOIRE MÉTALLIQUE DE NAPOLÉON Ier


OUT ce qui touche à l'histoire de Napoléon porte un reflet de sa gloire. On peut ne pas aimer l'art de son règne, souvent sec et raidi : mais, parce qu'il nous parle de la miraculeuse épopée, il nous intéresse même quand il ne nous émeut pas directement. S'il en est ainsi, d'ailleurs, ce n'est pas seulement par suite de la force attractive des événements, mais aussi par un effet de la volonté partout présente de l'empereur : elle s'est imposée à l'art, comme, auparavant, celle de Louis XIV. La médaille nous en donne de très curieux exemples : si cet art, en effet, a connu d'heureuses et prospères époques de caprice, il est devenu sous Louis XIV, et plus encore sous Napoléon Ier, un serviteur fidèle et régulier de la gloire officielle.

Ainsi, à partir de 1806, à la suite d'un décret impérial transférant la Monnaie des Médailles du palais du Louvre à l'hôtel du quai Conti, Vivant Denon, directeur général des Musées depuis 1802, dicte à tous les graveurs de coins de ce temps les sujets de ces médailles célébrant les hauts faits de l'Empire, et que connaissent bien les collectionneurs et les curieux ; une salle entière du Musée monétaire leur est réservée, et plusieurs ouvrages ont été consacrés à ces pièces : les plus anciens — remarquons-le, — ceux de Laskey (1818), de miss Anna Mudie Scargill (1820) et de Millingen (1819-1821), sont dus à des Anglais et ont paru à Londres. Dans la suite, deux tomes du *Trésor de Numismatique* (1836-1840), le *Catalogue* de Brasseux (1840) et les deux volumes récents de M. Bramsen (1904-1907) semblèrent épuiser la matière. Il n'en était rien cependant, et un important volume de M. Babelon apporte au sujet une contribution toute nouvelle[1].

En effet, M. Babelon a retrouvé à la Bibliothèque Nationale de grands registres manuscrits, contenant une suite très importante de projets de médailles, dessinés

1. *Les Médailles historiques du règne de Napoléon le Grand, empereur et roi*, publiées sous les auspices de la *Société de Numismatique de New-York*, par Ernest Babelon. — Paris, 1912, un vol. gr. in-f°.

par Chaudet et Lemot, sous la direction d'une commission spéciale de la Classe d'histoire et de littérature ancienne de l'Institut. Ces manuscrits, avec leurs illustrations en camaïeu, émanant de l'Institut même, constituent une véritable histoire officielle de l'Empire, et, malgré le ton de louange à la fois concise et pompeuse qui y était obligatoire, ou même à cause de ce ton, ils ajoutent, pour l'histoire définitive de ce temps, un document du plus haut intérêt. D'ailleurs, M. Babelon a pu reproduire dans son luxueux volume tous les projets de Chaudet et de Lemot, et l'histoire de l'art trouve dans son ouvrage le même profit que l'histoire politique, profit d'autant plus notable que, l'Empire étant tombé avant que les dessins de Chaudet et Lemot n'aient été gravés, la Restauration s'empressa d'interrompre le travail, en sorte que, jusqu'à cette publication, ces projets étaient restés inconnus.

On sait que la Classe d'histoire et de littérature ancienne de l'Institut, chargée de cette *Histoire métallique* de l'Empereur, n'est autre que l'Académie des inscriptions et belles-lettres, qui reprit, sous la Restauration, le nom qu'elle avait porté sous l'ancien régime. Louis XIV l'avait fondée en grande partie afin qu'elle fournît les inscriptions célébrant sa gloire. Un décret du 25 juin 1806 lui rendit la même attribution, et une commission des médailles y fut aussitôt nommée : outre Dacier, secrétaire perpétuel, et le président en fonctions, les membres en furent : Visconti, Mongez, Quatremère de Quincy, Petit-Radel, et Ameilhon auquel Silvestre de Sacy succéda en 1811. Chaudet fut chargé des dessins, dont la commission lui donnait les sujets. A sa mort, en 1810, Lemot le remplaça.

Tous ceux qui s'intéressent à cette époque liront avec un vif plaisir les pages où M. Babelon a raconté les travaux et les vicissitudes de cette commission. Nous ne voulons ajouter ici que quelques lignes sur l'art, curieusement froid et figé, mais concis et très caractéristique, avec lequel les projets de médailles sont conçus. L'art romain de l'époque impériale y demeure l'inspirateur constant des deux artistes, qui en ont imité d'ailleurs les attitudes hautaines et conventionnelles, plus que l'esprit ou que le riche sentiment décoratif. Beaucoup des dessins de Lemot sont restés à ils d'ebauches exécutées au *trait*, et, malgré la savante facilité qu'on y observe, l'état ressemblent beaucoup à ces dessins de camées et de vases antiques illustrant les ouvrages de Millin et qui ne donnent, des chefs-d'œuvre grecs ou romains, que des traductions desséchées. Toutefois, notamment dans les projets de Chaudet, une élégance, froide encore, mais pure, nous fait souvenir que la même époque gardait des héritiers inconscients de cette grâce exquise de l'art français tel qu'il fleurit sous Louis XVI. Nous savons gré à Chaudet de nous rappeler çà et là (avec trop de timidité, malheureusement), qu'il est le contemporain de Prud'hon.

On voit donc, sans doute, que le splendide volume de M. Babelon n'échauffera pas notre amour pour l'art officiel de l'Empire. Mais il nous apporte, sur l'esprit de ce temps, des lumières nouvelles, et nous révèle de nouveaux traits d'histoire — et surtout de l'histoire des idées — du plus grand et du plus vivant intérêt.

P. Lelarge-Desar

BIBLIOGRAPHIE

Essais sur l'art égyptien, par G. Maspero, membre de l'Institut. — Paris, E. Guilmoto, in-4°, fig.

Il faut être un maître pour avoir la modestie d'intituler *essais* une suite d'études aussi neuves, vivantes et définitives ; et, du reste, ce n'est pas aux lecteurs de cette *Revue* que j'apprendrai à quel point M. Maspero est passé maître, non pas seulement dans la science égyptologique, mais dans l'art de présenter au grand public les chefs-d'œuvre mis au jour par les fouilles égyptiennes. Aussi bien, rappelle-t-il lui-même que les études aujourd'hui réunies en volume ont paru dans divers periodiques, « et surtout dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, où l'amitié de Jules Comte leur offrit l'hospitalité ».

C'est avec une vive satisfaction qu'on les relira, ces études, les unes lentement élaborées dans le silence du cabinet, les autres écrites devant la fouille même et, pour ainsi dire, à mesure que les objets sortaient de terre. On y retrouvera la trace de trente années d'actives campagnes historiques et artistiques. A une époque où les égyptologues, hypnotisés par les textes, n'accordaient que peu d'attention aux monuments eux-mêmes et, en tout cas, ne faisaient rien pour aider le public à comprendre ces monuments, M. Maspero avait regardé toutes ces choses mystérieuses en artiste, et, à l'étonnement de beaucoup d'erudits, qui croyaient à l'unité de l'art égyptien, il avait établi l'existence d'une demi-douzaine d'écoles locales, dont il détermina la technique. Les progrès de la science lui ont donné raison, et c'est avec une légitime fierté qu'il rassemble maintenant, sans y rien changer, les *essais* qui ont été pour lui autant de jalons sur le chemin de la vérité.

Au surplus, l'ouvrage, luxueusement édité et illustré d'excellentes et nombreuses reproductions, fait autant d'honneur à l'éditeur, pour la forme, qu'à l'auteur pour le fond. — E. D.

Quelques pièces de la collection Claudius Côte. Préface de M. Émile Bertaux. — Lyon, 1912.

A l'âge où, d'ordinaire, les amateurs débutants s'essaient dans de modestes achats et, tout à l'illusion de la trouvaille, s'encombrent de « péchés de jeunesse », M. Côte, de Lyon, a su déjà réunir une collection notable, l'épurer, et, sans se défendre certes de l'enrichir encore, il l'a jugée, dès à présent, assez importante pour en publier les numéros les plus marquants, en un volume, bien édité et abondamment illustré, dont M. Émile Bertaux a écrit la préface. Celle-ci a permis à notre collaborateur, à la veille de venir à Paris à la fois professer en Sorbonne et diriger le musée Jacquemart-André, de jeter, en manière d'adieu, un coup d'œil sur la « curio-

sité » en cette ville de Lyon où, pendant plus de dix ans, il occupa la chaire d'histoire de l'art à la Faculté des lettres : c'est ainsi qu'il a rappelé les noms des amateurs lyonnais les plus connus, depuis le cardinal d'Este, fils de Lucrèce Borgia, et Jean Grolier, le maître des bibliophiles et des numismates, jusqu'aux contemporains restés fidèles à leur cité : MM. E. Aynard, J. Gillet, E. Baboin et le Dr Tripier.

Comme on s'en rendra compte en feuilletant les excellentes reproductions du livre, ce qui caractérise surtout la collection Côte, c'est l'éclectisme de sa composition. De l'art antique à l'art moderne, il n'est guère de partie du domaine de la curiosité qui ne soit représentée chez l'amateur lyonnais : numismatique, bagues, ivoires, — ceux-ci formant la série la plus riche de la collection—, faïences persanes et hispano-moresques, étoffes européennes et orientales, forment un ensemble remarquable d'objets judicieusement choisis, auquel viennent encore s'ajouter des meubles du XVIIIe siècle, une Madone du quattrocento florentin, un portrait de Corneille de Lyon, enfin des peintures et des objets d'art modernes.

Avec M. Bertaux, félicitons M. Côte d'avoir ainsi ouvert sa collection aux curieux, et attendons avec confiance le second volume que les nouvelles acquisitions de l'amateur lyonnais rendront bientôt nécessaire. — Marcel NICOLLE.

Les Mostaert. Jean Mostaert, dit « le Maître d'Oultremont », Gilles et François Mostaert, Michel Mostaert, par Sander PIERRON (*Collection des Grands Artistes des Pays-Bas*). — Bruxelles, G. van Oest et Cie, in-8°.

La célèbre *Déposition de Croix* que le comte Florent d'Oultremont a vendue, en 1899, au musée de Bruxelles, est un des chefs-d'œuvre qui ont le plus intrigué la critique. Ne sachant à qui attribuer ce triptyque où quelques motifs Renaissance n'empêchent point que nous ne retrouvions tout le sincère réalisme et tout le vif et dramatique pittoresque des écoles flamandes du XVe siècle, on désignait l'auteur par une formule conventionnelle : *le Maître d'Oultremont*. Grâce à d'ingénieux arguments, M. Camille Benoit l'identifia avec Jean Mostaert, le peintre harlémois de Marguerite d'Autriche, dont le nom est si connu et l'œuvre si incertaine. M. Sander Pierron, reprenant la théorie de M. Camille Benoit et la développant, a reconstitué avec infiniment de vraisemblance la carrière et l'œuvre de ce grand peintre qui, en plein XVIe siècle, continua brillamment les traditions du XVe. M. Pierron a groupé autour de lui ces autres *Mostaert* qui semblent avoir été ses petits-neveux et qui se fixèrent à Anvers : on sait qu'ils y ont produit d'assez nombreux tableaux, d'inégale valeur, où l'art abâtardi du déclin du XVIe siècle a posé sa marque. Le volume de M. Pierron, dont on ne saurait trop louer les ingénieuses et savantes recherches, constitue dans l'histoire de l'art flamand une très curieuse nouveauté : il ne manque à cette remarquable étude que d'être écrite de façon plus alerte. — J. F.

L'Église abbatiale de Westminster et ses tombeaux, notice historique et archéologique, par Paul BIVER : introduction, par W. R. LETHABY. — Paris, D.-A. Longuet, in-16, pl.

« L'architecture anglaise du moyen âge, dit dans son introduction M. W. R. Lethaby, l'architecte actuel de l'abbatiale, fut à l'origine un simple bras du large

fleuve de l'art français, et, bien que, de temps en temps, le courant des influences ait été interrompu, nos artistes cependant, se sont maintes fois retournés vers la source frontière de notre inspiration. »

On suivra curieusement l'histoire de cette abbaye célèbre, élevée entre 1245 et 1269, sur les restes d'une église ancienne datant de 1050 environ. On verra à quel point les architectes s'inspirèrent des modèles de l'Ile de France et de la Champagne et quelles particularités ils introduisirent dans leur monument. Enfin, on se laissera guider par M. Paul Biver dans la visite minutieusement détaillée de l'abbaye : extérieur, intérieur, chapelle d'Henri VII, transept, nef et collatéraux, bâtiments monastiques enfin, chaque partie fait l'objet d'un examen attentif et documenté.

Mais Wesminster fut, pour l'Angleterre, ce que sont pour nous Saint-Denis et le Panthéon; aussi tout un long chapitre, formant un tiers du livre à peu près, est-il consacré par M. Biver à l'histoire et à la description des tombeaux de Westminster, qui constituent la plus riche collection de sculptures funéraires d'Outre-Manche et permettent de suivre les étapes de l'art iconique anglais depuis le XIII[e] siècle jusqu'à nos jours. Des index alphabétiques et une bibliographie terminent l'ouvrage, illustré d'excellentes planches et d'une carte. — E. D.

Les Provinces françaises. La Bourgogne, par Joseph CALMETTE et Henri DROUOT. — Paris, H. Laurens; gr. in-8°, fig.

La Touraine de M. Henri Guerlin et *l'Auvergne* de M. Louis Bréhier nous ont déjà appris à estimer la collection d'anthologies illustrées, consacrées aux provinces françaises, qui paraît sous la direction de M. Henry Marcel.

C'est une bien jolie manière de faire connaître la France que de la présenter ainsi au lecteur par ceux de ses écrivains qui ont le mieux parlé de chacune de ses provinces, et quels guides peut-on souhaiter de plus agréablement instructifs, quand on a, pour suivre l'histoire de la Bourgogne à travers les âges, César, Grégoire de Tours, Saint-Bernard, Olivier de la Marche, Commynes, Brantôme, Bossuet, La Bruyère, Voltaire, Piron, Rousseau, Victor Hugo, Augustin Thierry, les Goncourt, sans compter quelques-uns des meilleurs écrivains et historiens contemporains ?

Mais, on le sait, le rôle des auteurs de cette anthologie ne se borne pas au choix de ces textes caractéristiques et des illustrations qui les accompagnent. Dans une première partie, occupant une bonne moitié du volume, MM. J. Calmette et H. Drouot ont décrit à larges traits le pays bourguignon, consacré un chapitre à l'histoire de l'art, si riche et si original en cette région, enfin analysé le milieu et la vie de la province, avec tout ce qui leur donne leur physionomie propre : fêtes et coutumes, patois et accents, costumes et habitations, sans oublier les crus réputés, gloires du pays, non moins estimables que la Madeleine de Vézelay et que le Puits des prophètes de Champmol. — E. D.

Les Châteaux valaisans, par SOLANDIER. Photographies des Arts graphiques et E. Pasche, reproduites en phototypie. — Lausanne, Léon Martinet, in-fol., fig. et pl.

Les colossales montagnes qui entourent le Valais, la Jungfrau, le Mont Rose et sa chaîne, la Dent Blanche et les glaciers des Alpes pennines, n'ont pu empêcher les

Valaisans d'être attaqués au moyen âge par leurs puissants voisins savoyards et leur pittoresque pays de servir de passage aux armées. Il leur fut donc nécessaire d'élever des châteaux forts le long de la plaine du Rhône, pour tenir en respect les escadrons en marche et défendre une liberté que les *patriotes* valaisans conservaient jalousement.

L'éditeur Martinet, de Lausanne, vient de consacrer à ces châteaux un très bel ouvrage, illustré d'abondantes photographies, imprimé avec le plus grand soin et présenté avec le meilleur goût. Ce livre ne vise pas à l'érudition ; le texte est moins captivant que les illustrations remarquables dont il est orné, et que les artistes, les archéologues et les touristes consulteront avec intérêt.

Les châteaux du Valais, comme ceux de la Savoie, sont surtout des maisons fortes, où le souci de la guerre et les besoins de la vie rude que l'on y menait apparaissent plus que les préoccupations artistiques.

Les plus beaux sont assurément ceux de Valère et de Tourbillon, perchés au-dessus de Sion, sur deux rochers abrupts. Quant aux autres, s'ils sont dignes de cette élégante publication, ils le doivent surtout aux souvenirs qu'ils évoquent et à leur admirable situation dans un pays à la fois alpestre et méridional, où l'on rencontre à chaque pas une vue magnifique ou quelque détail pittoresque et gracieux. — Jean Cordey.

La Gravure française en 1911, par Clément-Janin. — Paris ; extrait de l'*Annuaire de la gravure française*, broch. gr. in-8°, 2 pl.

Brillamment illustrée de deux portraits, *Mme Devançay*, d'après Ingres (Rome, 1807), par Léopold Flameng, et *le Cardinal Manning*, par Alphonse Legros, cette brochure de vingt-deux pages est un résumé très substantiel et vivant de « la renaissance de l'estampe », que la compétence particulière de l'auteur fait remonter aux dix dernières années du XIXe siècle et qui s'oppose énergiquement, dans la décoration du livre, à toutes les intrusions du procédé. — R. B.

LIVRES NOUVEAUX

— *L'Art moderne (1500-1800), essais et esquisses*, par Henry Lemonnier. — Paris, Hachette, in-16, pl., 3 fr. 50.

— *Fribourg, ville d'art*. Illustrations de P.-A. Bouroux. Texte de J.-J. Berthier. — Paris, Fontemoing, 50 fig. et 15 pl., 70 fr.

— *L'Hôtel royal des Invalides*, par Robert Burnand. — Paris, Berger-Levrault, in-8°, fig., 10 fr.

— *Manuels d'histoire de l'art. L'Architecture. II. L'Orient médiéval et moderne*, par François Benoit. — Paris, H. Laurens, 1912, gr. in-8°, fig. et cartes, 12 fr.

Le gérant : H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

ARTISTES CONTEMPORAINS

BARYE

1795-1875



l'extrémité de l'île Saint-Louis, le monument Barye se dresse, ombragé de quelques arbres, sur un terre-plein que baignent deux bras de la Seine. C'est là un des aspects les plus paisibles, les plus larges, les plus mélancoliques aussi, de cette petite province au charme pénétrant qui forme comme une ville à part dans la ville même et que la rivière sépare des violences et des profondeurs de Paris. Il est émouvant de venir rêver au passé romantique dans ce décor qui fut cher aux vieux maîtres du XIXe siècle. Non loin d'ici s'ouvre le paysage du Pont Marie, aimé de Daubigny. Près de l'hôtel Lambert, voici la façade d'une noire maison, aux proportions sévères, qui abrita Dupré, Boulard le père et le statuaire Geoffroy Dechaume. En face, quai des Célestins, vécut Barye.

Entre les statues décoratives de *l'Ordre* et de *la Force*, sur une stèle que surmonte le furieux combat du Centaure et du Lapithe, derrière *le Lion au serpent*, l'effigie du maître se détache dans un médaillon modeste. A l'image en pied des tribuns, des inventeurs et des philanthropes, aux véhémences des redingotes envolées, à l'emphase du bronze et du marbre qui aggrave intégralement la laide stature de l'homme moderne, il oppose sa simplicité. Sa statue, ce sont ses œuvres. Ainsi son existence disparait derrière son labeur. Le maître est tout entier dans son testament d'artiste. On aime ces vies recueillies qui se prodiguent sans se disperser. Barye n'a rien caché de la sienne, mais, jaloux de silence et de solitude, il n'a

cherché ni les hommes ni les honneurs. Tandis que ses contemporains s'agitent, tandis que Pradier, médiocre et cupide, remplit le siècle du bruit de ses sollicitations importunes, tandis que Préault, génie inquiet et stérile, demi grand homme avorté dans les nouvelles à la main, improvise des colosses qui font rêver Michelet une minute et fabrique des « mots de la fin » plus durables que ses statues, Barye se tait et, fils d'une génération qui s'est lâchée dans un énorme bavardage théorique, il ne songe qu'à observer. Il n'est pas l'ami des gens de lettres, comme David d'Angers, médailleur des célébrités romantiques. Il reste à l'écart des manifestes et des batailles et, si son œuvre a profité des grandes leçons de son temps, du moins ne porte-t-elle pas ces traces superficielles et indélébiles des vogues esthétiques, si commodes pour l'historien, si funestes à l'art. Elle est de tous les temps. Le domaine dans lequel le maître a, de préférence, exercé son génie semble l'avoir aidé à se dégager ainsi des circonstances et du moment. Mieux et plus rigoureusement que tout autre statuaire de son siècle, cet animalier fut un maître de la forme en mouvement. Les très simples allégories humaines qu'il fixa dans la pierre contiennent un minimum d'intentions philosophiques ou d'idées générales. Elles sont pleines de sens, de force et de clarté. C'est dans l'étude et l'admiration de la nature, non dans le chaos des complications psychologiques ou dans le drame des passions, qu'il a cherché l'occasion de son art. Par là, il est pur de tout alliage, les résultats auxquels il aboutit n'ont rien d'ambigu, il demeure un grand exemple pour les sculpteurs de ce temps.

Nous pouvons le comprendre mieux que jamais, en étudiant au Louvre quelques-unes de ses maquettes, dues à la générosité d'un donateur anonyme et groupées avec goût dans un espace un peu restreint. Si les bronzes de la collection Thomy Thiéry et du legs Chauchard nous avaient déjà présenté de son œuvre un aspect étincelant et robuste, ils ne suffisaient pas à nous faire connaître toute son ampleur, ils ne nous permettaient pas non plus de bien connaître tous les secrets de sa pensée et de sa technique. Malgré leur petit nombre, les groupes de la salle nouvelle composent un ensemble éloquent, quoique un peu tassé. Du grand *Lion* de 1832 au *Napoléon* d'Ajaccio, Barye se présente avec largeur et variété. Les quatre statues décoratives associées à l'architecture du palais, les hauts reliefs du guichet du Pont des Saints-Pères sont ici présents, bien visibles et

tout à fait explicites, dans les dimensions réduites de la maquette. Une vitrine contient les plâtres et les cires de quelques bronzes plus petits, dont l'un au moins, le petit lion assis, qui semble farouchement taillé, à grands éclats, dans quelque matière immortelle, est l'admirable témoignage des procédés de travail du maître. Traversons la salle Carpeaux, où l'abondance, la furieuse plénitude de la vie semblent faire vibrer la matière, demandons à Barye l'enseignement d'un art aussi vivant, aussi dramatique, mais plus concentré, peut-être plus grand.



Cliché Braun et Cie.

BARYE. — LA PAIX.

Plâtre original — Musée du Louvre.

Familière aux hommes du XIXe siècle, l'idée du mélange des arts, peut-être renouvelée des pratiques pédagogiques de la Renaissance italienne mal interprétées, avait exercé une influence considérable sur les sculpteurs de la première génération romantique. A ce que la tradition de Canova et le formalisme archéologique des dernières années du XVIIIe siècle avaient imposé de sécheresse et de raideur à l'école académique, ils opposèrent les leçons de la peinture, et d'une certaine peinture. Ils lui empruntèrent d'abord ses accessoires,

ses sujets, ses thèmes d'inspiration et son esprit, sans voir nettement quels rapports ou quelles différences techniques unissaient ou séparaient les deux arts, ni de quelle manière il était possible d'utiliser au profit de l'un les ressources d'expression de l'autre. C'est l'époque de la sculpture pittoresque, dans le sens le plus vulgaire du terme. Alors le jury du Salon de 1834 refusait le groupe de Préault, *les Parias*, espèce de vignette en plâtre, composée en arabesque comme un frontispice de Nanteuil, qui, d'ailleurs, la lithographia pour *l'Artiste.* La petite sculpture et les arts précieux en particulier sont envahis par toutes les mièvreries de l'illustration anecdotique. Autour de miroirs en bois sculpté, Mlle de Fauveau costume ingénieusement ses cavaliers et ses dames Louis XIII. Le bric-à-brac des ateliers de peintre est mis à profit par l'art sévère entre tous, — mais il n'est pas question pour les statuaires de demander à la peinture d'autres enseignements, pour exprimer le dessin de la forme en mouvement ou la puissance des valeurs, pour attaquer la matière par larges plans simples sur lesquels se répartit franchement la lumière à la manière des grands coloristes anciens dans leurs ébauches.

Cependant, l'influence, qui s'exerçait mal et à contre-sens, de la peinture sur la sculpture déterminait inversement quelques résultats inattendus et heureux. C'est ainsi que Delacroix copiait et lithographiait pour *l'Artiste,* avec une exceptionnelle puissance de relief, des médailles antiques dont la force de synthèse anatomique se retrouve dans les dessins et les esquisses de ses peintures décoratives. D'autre part, Daumier, pour modeler avec plus de franchise, plus de caractère et plus d'accent, éprouvait le besoin, on le sait, d'exécuter des maquettes de terre qu'il interposait en quelque sorte entre la réalité de ses personnages et ses propres dessins.

Chez les statuaires, Rude et David, par l'ordonnance décorative et par le mouvement de leurs grandes compositions, furent les premiers à sentir vraiment leur art en peintres, sans sortir des limites naturelles de la sculpture ; ils réussissaient où échouait Préault, enfiévré de se dépasser, possédé par la rage du « tempérament » à tout prix. Sa fameuse *Tuerie* est un magnifique chaos où les formes ne semblent plus limitées dans l'espace, mais s'étreignent, se pénètrent et se brutalisent avec une sorte de fureur épique qui n'est pas sans grandeur : on sent que la matière n'est pas assez

souple au gré du pétrisseur de glaise pour exprimer la force étrange de ses visions, qu'elle est encore trop lourde et trop inerte, qu'il la voudrait, si l'on peut dire, libérée de la troisième dimension, capable d'artifices plus captieux et plus violents pour se plier à toutes les audaces de son imagination, obsédée par les souvenirs ronflants et funèbres qu'il emprunte aux vieilles estampes des maîtres allemands. Atroces mêlées plus frénétiques que celles de Salvator Rosa ou de Michel-Ange des Batailles et qui font craquer la matière épuisée de les porter, — désastre pathétique d'une nature plus tourmentée que grande, punie d'avoir voulu dépasser les possibilités de son art et d'en avoir enfreint l'harmonie.



Cliché Braun et Cie

BARYE. — LA GUERRE.

Plâtre original. — Musée du Louvre.

C'est au milieu de ces inquiétudes et de ces contradictions que se développa la maîtrise de Barye. Né à Paris en 1795, il avait eu la jeunesse d'un apprenti de la Renaissance, d'abord aux gages d'un artisan nommé Fourier, qui gravait en acier les matrices des cuivres des équipements militaires sous l'Empire et travaillait parfois, avec habileté, pour l'orfèvre Biennais. De ses années d'études à l'école des Beaux-Arts, on ne garde le souvenir que d'un bas-relief représentant *Milon dévoré par un lion*, — et de deux échecs au concours de Rome,

Mais, dès mars 1817, il dessinait dans l'atelier de Gros, et l'on peut conjecturer que ces leçons eurent plus d'influence et d'autorité sur la formation de son génie que celles du sculpteur Bosio. Jusqu'à la fin de la Restauration, il fit des modèles de bijoux pour l'orfèvre Fauconnier, protégé par la duchesse de Berry. Carrière ingrate et périlleuse pour son génie, puisqu'elle pouvait le confiner dans l'art industriel et faire de lui, de longues années, l'obscur émule d'un Vechte[1]. Du moins il put y acquérir la connaissance d'habiletés pratiques dont il sut tirer profit par la suite et devenir particulièrement expert dans la fonte des métaux. Théophile Silvestre rapporte un fait intéressant à cet égard, — le prêt à Fauconnier, par un ami, des traités de Cellini : il est permis de croire que le jeune maître put puiser à cette source, chez l'orfèvre dont il était le collaborateur, les éléments de son savoir concernant la fonte à cire perdue. Dès cette époque, il était l'artisan qui sait les secrets de la matière et de l'outil, ces recettes vénérables, ces patientes ingéniosités d'atelier grâce auxquelles le fondeur discipline sa fournaise et sans lesquelles l'art ne saurait résister au temps. Ce sont elles qui donnent tant de prix aux premières épreuves de Barye grand artiste et bon ouvrier.



Cliché Braun et Cie.

BARYE. — L'ORDRE COMPRIMANT LES PERVERS.
Plâtre original. — Musée du Louvre.

Surtout, il restait statuaire, il était peintre. Cet orfèvre, si ami de son métier, avait reçu les leçons de Gros, il copiait les maîtres, il admirait

1. Il a d'ailleurs laissé de charmants sujets décoratifs, bougeoirs, coupes et candélabres. Cf. *Catalogue des bronzes de M. Barye en vente dans ses magasins, rue Saint-Anastase, 10, à Paris*, numéros 79-93.

les Vénitiens. Loin des batailles du Paris romantique, il partait pour faire des études d'après nature dans ces charmants paysages des environs de Paris qui ont suffi à tant de maîtres. Nous connaissons surtout les dessins et les aquarelles qu'il exécuta d'après ses croquis du Jardin des Plantes : les uns et les autres ont quelque chose de sobre et de tendu qui déconcerte d'abord. Ils se refusent au paraphe décoratif, à toute projection inutile. La forme se circonscrit volontairement à un parallélogramme restreint : mais ces sillons inflexibles donnent au dessin l'empreinte d'un caractère absolu et définitif ; dans leur simplicité parfois aride, ils ont l'air d'avoir été gravés sur quelque pierre très ancienne par l'artisan d'un peuple familier des fauves, habile à la chasse, rude observateur. Ces admirables choses sans âge sont parentes de tout ce que l'art de Ninive et de l'Assyrie a produit de beau. Surtout linéaires, elles n'ont ni l'agrément de la couleur ni celui de l'effet : elles sont poignantes, véridiques et presque sauvages.



Cliché Braun et Cie.

BARYE. — LA FORCE PROTÉGEANT LE TRAVAIL.
Plâtre original. — Musée du Louvre.

Une fois pétries dans la terre, coulées dans un bronze dans les veines duquel semble encore courir l'ardeur de la fonte, elles s'accroissent de toute la puissance du clair-obscur, elles deviennent formidables. De vastes cavités ombreuses crèvent les flancs arqués des bêtes combattantes, la lumière fait saillir le relief des musculatures. L'œil d'un peintre a disposé cette gamme de valeurs, comme il a dressé ces mouvements, axe des volumes équilibrés par la main du statuaire.

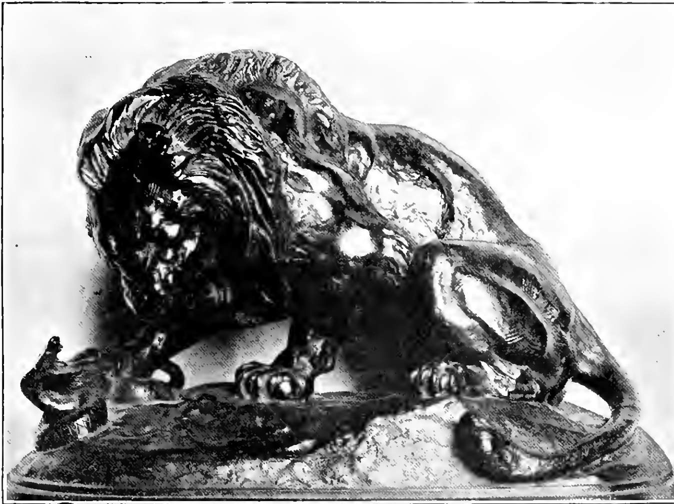
Toute cette matière, où la vie semble mal réprimée, ne doit pourtant pas son ardente beauté aux bonheurs de l'improvisation. A une telle

œuvre la passion a part, mais l'étude d'abord. Tant de combats, de fureurs, d'élans et de morsures ont été choisis par l'artiste dans la série admirable des vérités, observés et repérés comme tels. On a souvent parlé des longues stations de Barye à l'amphithéâtre et de ses recherches anatomiques, et il est vrai qu'il ne s'est pas contenté du sommaire appris à l'école, qu'il a voulu suivre jusqu'au bout l'exemple des anciens maîtres. J'aime surtout à me le représenter tel que nous le peint son ami Silvestre, simple, laconique et passionné, errant dans des rues de faubourg, attentif à la vie, au caractère des êtres et des choses, c'est-à-dire à l'accent significatif, à la vérité individuelle, dessinant tantôt les miséreux du quartier Saint-Marceau, tantôt les rosses efflanquées livrées à l'équarisseur, — enfin au Jardin des Plantes, devant les cages des fauves, poursuivant son enquête du fond de sa patience silencieuse. Sûrement, derrière sa paisible apparence, dut se cacher un exceptionnel amant de la vie et de la force, car aucune de ses œuvres n'est absolument inerte, et jusque dans ses figures au repos respire une vigueur auguste toute prête pour d'immenses travaux. Les autres sont des étreintes, des batailles, des écrasements : Minos râle, broyé par Thésée : le Centaure dompté se tord en arrière, cabré furieusement ; deux lions se déchirent et hurlent de douleur ; dans les reins de la petite lionne couchée est accumulée toute la puissance du bond.

Ce don de la force, Barye le portait en lui, mais, loin de le paralyser par l'étude et par le savoir, il l'en accrut. Regardez, au Louvre, l'insertion des muscles dans l'arrière-train du *Tigre dévorant un gavial :* ce n'est pas la sûreté académique d'un habile homme, il n'y a là rien d'un « morceau » ; toute la vie musculaire de la bête, solidement et souplement nouée à l'échine, apparait. Donner une telle puissance expressive au détail de la structure et faire sentir par lui, sans qu'il s'en sépare, l'harmonie de l'ensemble, c'est le signe, c'est la griffe des maîtres. Le demi-savoir se plaît à détailler ses adresses, le génie les enchaîne, et c'est par une sorte de surprise que nous pouvons les isoler et les étudier.

Mais ce savoir même, cette admirable subordination des parties au tout ne suffisent pas à l'artiste qui n'a pas le sentiment du relief nécessaire et qui manie la matière avec mollesse. Il ne s'agit pas de violenter l'anatomie pour donner l'illusion d'une force absente et de tomber dans l'erreur

commune à la plupart des élèves de Michel-Ange. Les volumes musculaires ont une importance inégale dans la structure et le modelé d'un corps ; il en est qu'il importe de montrer et d'imposer, — ceux qui déterminent le caractère et qui dessinent le mouvement. Le corps d'un homme nu paraît généralement à nos yeux une image plate, lisse et pâle, où la lumière ne joue que sur des reliefs très faibles, à peine saillants.



Barye. — Le Lion au serpent (1832). Cliché Giraudon.
Bronze. — Musée du Louvre.

Les anatomistes d'école, par contre, y discernent toute une topographie montueuse, dont leurs œuvres nous présentent une image compliquée, monotone et fatigante, sur laquelle ils semblent s'être exercés à repasser leurs connaissances. L'art des maîtres est de déterminer les volumes essentiels et de les mettre en valeur : alors la figure prend son caractère de vérité et l'accent de la vie. C'est ainsi que Barye nous donne à la fois l'impression de la plénitude et de la simplicité. Les plans du modelé ne sont pas de vagues accidents de l'épiderme : ils répondent à des dessous

de chair dense et musclée, ils se combinent pour exprimer un effort défini : ils nous imposent la notion certaine d'un mouvement ou d'un geste. Sur la poitrine du Centaure à demi renversé par son adversaire, la lumière pose un certain nombre de touches franches qui dessinent le modelé dramatique d'une musculature bandée à se rompre : la vie frémit dans un organisme violemment secoué. Après cela, les différents reliefs musculaires du beau Centaure du Capitole paraissent d'une symétrie, d'une égalité décorative un peu fastidieuse et froide. Dans l'admirable petit groupe qui représente un combat de lions, il n'est pas un morceau qui ne palpite d'une extraordinaire intensité : mais les sacrifices au profit des volumes essentiels sont particulièrement sensibles. Les pattes, je le sais, sont d'un détail exquis et tragique, mais je ne vois que la simplicité formidable des deux échines qui craquent sous leurs pesées réciproques.

On peut être surpris, d'autre part, de voir la matière elle-même maniée avec autant de fermeté mesurée, je dirais presque d'économie. Ici, point de ces luxes violents, de ces abandons débridés qui trahissent le feu d'une inspiration généreuse et hâtive : la facture pour la facture est absente : les belles épreuves du Louvre, les premières sorties de la fonte, laissent plus fermement sentir que les autres la franchise avec laquelle sont installés les plans ; elles ont quelque chose de plus robuste et de plus savoureux. Mais les pittoresques témoins de la fièvre créatrice ont disparu ou n'ont jamais existé. Sorties du moule, laissant voir encore les rivets qui unissent les parties, les œuvres de Barye apparaissent douées d'une logique et d'une pureté absolues. La justesse du modelé, jointe à la beauté des fontes et à la variété des patines, parvient à nous donner le sentiment des pelages et des toisons ; la rudesse des crinières se hérisse, les reins élastiques des tigresses sont couverts d'une mince peau veloutée. Mais jamais Barye ne consent à nous procurer ces illusions grossières et ces trompe-l'œil, auxquels excellent les arts de décadence et les praticiens de bas étage. Par la simplicité et par la force, son œuvre reste grande.

Il a représenté l'homme et la femme. Sans compter les quatre beaux groupes du Louvre, ses statues proprement dites sont assez nombreuses. Outre le *Thésée* et le *Centaure*, *les Trois Grâces*, *Angélique*, l'*Amazone* sont d'un charme élégant et robuste, inconnu (si nous mettons Rude à part,

avec l'*Hébé* du musée de Dijon) à l'époque où Pradier était le statuaire officiel de la famille d'Orléans et encombrait tous les boudoirs de Paris de la grâce maniérée de ses statuettes. Silvestre s'indignait, non sans raison, à la pensée que les contemporains appréciaient sans justesse le talent de Barye dans la figure humaine, et l'artiste lui-même, sensible à ce dédain de la vogue, s'écriait : « En me reléguant chez les bêtes pour se débarrasser de moi, ils se sont mis au-dessous d'elles ! » En louant avec raison *le Centaure et le Lapithe*, son biographe déclare que les emportements de Michel-Ange semblent s'y mêler à l'élégance et à la précision de Phidias. Je ne sais si les termes sont bien choisis : il serait peut-être plus exact de dire que cette belle œuvre est d'une nerveuse élégance très française et très personnelle, qu'elle ne rappelle rien d'antérieur comme style et qu'elle est du premier mérite. Certains personnages équestres de groupes réduits, comme les Arabes de *la Chasse au lion*, ont la couleur, la ligne et le mouvement qui conviennent aux groupes des dimensions les plus considérables : à cet égard, on peut ajouter que presque toute la petite sculpture de Barye est si largement conçue et si franchement exécutée qu'elle pourrait être agrandie sans rien perdre de sa beauté.



Cliché Braun et Cie.

BARYE. — JAGUAR DÉVORANT UN LIÈVRE.

Bronze — Musée du Louvre

Reconnaissons toutefois que, quel que soit son mérite comme sculpteur de figures, le domaine véritable de Barye est ailleurs ; c'est ailleurs qu'il

nous fait connaître toute la force et toute l'étrangeté de sa poésie. La sûreté attentive de son enquête, son génie de peintre et de statuaire lui ont permis de pénétrer ce qu'il y a d'obscur et d'énigmatique dans la vie animale. Il nous en a fait comprendre pour la première fois le caractère épique, les violences et les grandeurs. Avant ce solitaire laconique, aucun civilisé ne l'avait approchée de plus près. Sans doute il appartient à une exceptionnelle époque d'audace et d'intelligence, où le génie des arts semble mieux préparé que jamais à comprendre et à exprimer le mystère et la sauvagerie de l'instinct. C'est le temps où Géricault avoue : « Je commence une femme, cela finit en lion ». C'est le temps où le peintre Decamps, dans un de ses tableaux, fait défiler un troupeau d'éléphants le long d'un marais où se reflète un soir d'une poésie barbare. Les merveilleux dessins de Delacroix saisissent au vol la ruade d'un cheval ou le bond d'un tigre, appesantissent le lion sur la proie. Mais les croquis de Delacroix, si beaux d'allure et de mouvement, ont quelque chose de décoratif et de théâtral ou, si l'on veut, de somptueusement dramatique, bien éloigné de la nature et des aspirations de ce solitaire concentré qui, dans son calme et glacial atelier de la rue de la Montagne-Sainte-Geneviève où il s'enferme après les séances d'étude au Jardin des Plantes, déchaîne les violences inouïes du désert. Ses débuts remontent loin, puisque, dès ses années d'école, les hasards du concours de Rome le mettaient aux prises avec le lion dévorant Milon de Crotone. Dès lors, la nature fut son maître et c'est à l'étude de la nature qu'il demanda toutes ses inspirations.

Sa connaissance intime du monde singulier où il a vécu et des fauves qui le peuplent est extraordinaire. En pensée, il a libéré les tristes prisonniers de la ménagerie ; il les a rendus à la vie sauvage et à l'aventure. A force de les voir aller et venir entre les murs étroits de leur loge grillée, prendre leurs repas à la fourche, dormir, s'étirer, il a deviné la puissante magnificence de leur liberté. Sous la robe tachetée du tigre en captivité, il a mesuré la force de la détente musculaire, l'arc vertigineux du bond. Il a redressé le lion malade ou vieilli, supputé la pesanteur de ses pattes. A tous il a rendu le sang et la vigueur. La petite girafe en cire du Louvre semble prête à partir pour sa longue course indolente. La lionne tapie contre le sable étire ses reins de femelle en songeant aux brusqueries désirables du mâle. La panthère déhanchée trotte en laissant



Cliché Braun et Cie

BARYE. — COMBAT D'UN CENTAURE ET D'UN LAPITHE.

Bronze — Musée du Louvre

sur le sable des traces inégales. Pour retrouver dans l'histoire de l'art une expression aussi complète et aussi surprenante de la majestueuse sauvagerie des fauves, il faudrait remonter aux monuments laissés par de très vieux peuples, aux animaux à la fois stylisés et réels de l'Ionie et de l'Assyrie, à la panthère peinte sur un tesson de poterie découvert à Olbia[1], à la *Lionne blessée* du Musée britannique. Jusqu'à Barye, l'instinct du primitif ou du barbare était seul capable de faire passer en nous l'horreur de ces grandes forces errantes, de ces redoutables passants des solitudes. Du fond des âges ils semblent ressusciter jusqu'à nous.

S'il fallait trouver pour Barye, comme pour les vieux maîtres dont le nom s'est perdu, une désignation caractéristique, il faudrait l'appeler : *le Maître aux lions*. Tous les régimes ont aggravé le déshonneur immémorial du lion, à partir du jour où la tradition du tailleur d'images assyrien fut ensevelie définitivement dans la poussière de l'histoire. Barye osa lui restituer sa tête pareille à une montagne, ses courtes pattes nerveuses, son corps musculeux. Le lion redevint ce qu'il est resté chez les nomades du désert, le Seigneur. Avant de figurer à nouveau au pied des monuments publics, contre le socle des statues officielles, de reprendre sa faction séculaire et décorative et de montrer au peuple une face de tribun austère, vieilli dans les honneurs, le lion de Barye rugit, lutte, étrangle et déchire, aspire les souffles brûlants du désert. Dans l'art de tous les temps, cette image saisissante de la violence et de la souveraineté doit être mise à part comme l'œuvre d'une nature singulièrement haute et forte et qui s'est résumée ainsi tout entière.

HENRI FOCILLON

1. Cf. le bel article de M. Edmond Pottier, *l'Histoire d'une bête*, dans la *Revue*, t. XXVIII, p. 419.

LES EAUX-FORTES

ET

LES PROCÉDÉS DE GRAVURE DE REMBRANDT

SES INITIATEURS ET SES CONDISCIPLES

On a beaucoup écrit sur les eaux-fortes de Rembrandt. Mais, malgré l'admiration universelle professée à leur égard, leur a-t-on vraiment fait dans son œuvre toute la place qu'elles méritent? Notez que ses compositions les plus importantes, à la fois par le nombre des personnages et par la dramatique solennité des sujets, ont été traitées en estampes et non pas en tableaux, et qu'il a consacré à la gravure, métier lent et difficile, plus de son temps qu'à la peinture. Il honorait cet art au point de thésauriser les estampes des maîtres avec une passion de collectionneur qui fut l'une des causes de sa ruine. Bref, Fromentin ne savait pas si bien dire, lorsqu'il a écrit, en passant : « Rembrandt est tout entier dans ses eaux-fortes ».

On comprendra donc que nous revenions une fois de plus, et avec une minutie particulière, sur ce sujet que ses historiens n'ont pas épuisé. L'analyse technique de ces chefs-d'œuvre nous apprendra sans doute sur eux quelques vérités restées inaperçues.

Et d'abord, qui donc initia Rembrandt à la gravure et comment cette passion était-elle née en lui? Quand on étudie les premières œuvres du maître, — ces portraits pieux de sa vieille mère, — on voit souvent la bonne dame croisant ses mains sur une Bible. Les Elzévir de Leyde en avaient publié une édition avec des planches de Lucas de Hollande, et tout porterait à croire que c'est bien dans celle-ci que Rembrandt, encore enfant, s'émerveilla à la vue de ces images, si la

pérennité des impressions de la prime jeunesse constituait un argument conjectural assez puissant pour trancher la question; car toute sa vie, Rembrandt fut hanté par l'œuvre gravé de son illustre compatriote.

A Leyde, au début du XVIIe siècle, la gravure était tenue en grand honneur et, plus qu'ailleurs, très recherchée. On avait accolé le nom de la ville à celui du fameux graveur et peintre qui l'avait honorée de sa naissance, un siècle auparavant, et celui qui s'était appelé de son vivant *Lucas de Hollande* n'était plus connu, déjà, que sous le nom de *Lucas de Leyde*. Cette ville prenait ainsi la place qu'avait occupée durant un siècle, et dès le milieu du XVe, la ville de Liège, où les Bochold et les Menckenen semblent avoir inventé la gravure, où les Van Eyck avaient eu leur chalcographie, où Dürer, Martin Schongauer et Lucas de Leyde se rencontrèrent avec Jacopo de' Barbari, au début du XVIe siècle, comme à une sorte de carrefour où auraient abouti les écoles d'Allemagne, de Flandre et d'Italie, afin d'y échanger entre elles les plus récentes conquêtes de leur génie.



JEAN LIÉVENS. — TÊTE D'ÉTUDE.
Eau-forte (vers 1626).

Il y avait notamment à Leyde, un graveur, alors très célèbre, Willem van Swanenburch, d'une famille d'artistes estimés, autant pour leurs œuvres que pour leur situation prépondérante dans l'administration de la cité. Notre vieil Abraham Bosse, dans la première édition de son *Traité de la gravure*, parue en 1642, le cite comme l'un des trois ou quatre maîtres qu'il convient d'étudier pour apprendre cet art difficile ; mais si le jugement du vénérable graveur français est sujet à revision, il faut admettre qu'il était accepté unanimement à cette époque. Car telle était la réputation de Willem van Swanenburch parmi les illustres professeurs de la nouvelle Université de Leyde, qu'ils lui confièrent le soin de populariser par son talent tous les aspects et toutes les richesses scientifiques de la fondation récente de Guillaume d'Orange [1].



JEAN LIEVENS. — TÊTE ORIENTALE.
D'après le père de Rembrandt
Eau-forte.

Or les Swanenburch étaient apparentés à la famille de Rembrandt, et l'on sait, par le témoignage du bourgmestre Orlers, que c'est chez le peintre Jacob van Swanenburch, frère du graveur, que le meunier Harmen Gerritsz mit son fils Rembrandt en apprentissage, vers sa quinzième année, alors que sa vocation irrésistible lui faisait négliger les classes de lettres latines à l'Université, où ses parents l'avaient placé, non sans orgueil. On admettra volontiers que si Rembrandt fréquentait l'atelier de son parent et futur maître Jacob van Swanenburch, il ne pouvait négliger celui de son frère Willem, d'autant moins que les cartons de celui-ci étaient pour lui une source inépuisable d'excitations artistiques et d'impressions qui laissaient sur son esprit prédisposé des empreintes profondes. Il est facile de s'imaginer

1. Il est à remarquer en passant, qu'en 1642, les eaux-fortes de Rembrandt n'avaient pas été signalées en France, car Abraham Bosse n'eût pas manqué d'être frappé de leur supériorité sur celles de Jacques Callot qu'il appréciait particulièrement.

l'émerveillement du jeune homme entraîné par son destin vers cet art qui l'attire, feuilletant l'œuvre gravé de Lucas de Leyde et s'imprégnant avec avidité de la prodigieuse légende créée autour de cet artiste prestigieux, telle qu'on la racontait alors dans les ateliers de peintre.

Comment n'eût-il pas écouté avec un visage émerveillé la belle aventure du seul grand maître hollandais de la Renaissance, ce peintre-graveur, son compatriote, qui passa comme un météore vers le début du XVIe siècle, dans un sillage de gloire et de fortune ? Légende et histoire : on rapportait de lui, que, dès l'âge de huit ans, il était un peintre habile, et, qu'à peine adolescent, il pratiquait indifféremment la peinture, la taille-douce et la gravure sur bois, à l'égal des meilleurs maîtres contemporains. On le voit rivalisant d'abord avec Albert Dürer et Jacopo de' Barbari, puis honoré de l'amitié de Maximilien d'Autriche, l'empereur d'Allemagne, menant un train de grand seigneur, et enfin mourant subitement après un festin que venait de lui offrir Mabuse et où tous deux parurent en surcot de drap d'or dans une salle somptueuse ; mais la légende voudrait que Lucas y eût été empoisonné par Mabuse, qu'il aurait alarmé par la suprématie de son talent ! Et, comme on demeure encore stupéfait devant l'abondance et la variété de l'énorme production de Lucas de Leyde, qui signa vers sa vingtième année des œuvres rivalisant avec les meilleurs Dürer, on conçoit très bien qu'un jeune esprit en éveil, comme celui de Rembrandt, en ait reçu dès lors une empreinte ineffaçable.



REMBRANDT. — COPIE EN CONTRE-PARTIE DE L'EAU-FORTE PRÉCÉDENTE (1625).
Retouchée et datée en 163[illegible].

Willem van Swanenburch, à la vérité, et malgré l'opinion d'Abraham Bosse, n'était pas réellement un grand maître graveur. C'était un de ces parfaits ouvriers de technique, un de ces habiles manieurs de burin comme toutes les écoles en ont subi, et comme ceux qui faillirent mener

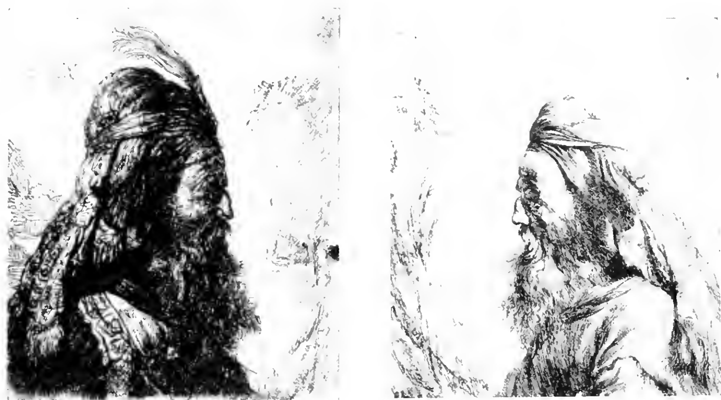
la gravure française à sa perte au courant du siècle dernier. Mais il savait impeccablement son métier, et c'est tout ce que peut demander un disciple qui « devra dépasser son maître », suivant le précepte de Léonard de Vinci. Ses suites sur l'Université de Leyde et sur la ville même sont des œuvres d'une correction rigoureuse, d'un sentiment glacial et didactique, où se révèle un caractère appliqué, patient, consciencieux, mais aussi une absence complète de sentiment artistique : quand on feuillette des estampes de Swanenburch, on s'assure que c'est parfait et on tourne vivement la page. Mais un homme aussi respectueux de son art, dans l'état de très large aisance où il vivait, entouré d'une famille vouée aux arts, devait posséder quelque collection de gravures. C'est là que le jeune étudiant de lettres, fermé au latin de ses cours, mais prédestiné, par la construction de son œil et de son cerveau, à ne recevoir d'enseignement que sous forme d'images, dut s'imprégner lentement de cet ardent désir d'en créer de nouvelles et de s'égaler aux maîtres qu'il admirait encore inconsciemment.

Sans doute Willem van Swanenburch ne fut-il jamais, à proprement parler, « un professeur de gravure » pour Rembrandt lui-même, mais il semble impossible, étant donnés les liens de parenté et d'affection de leurs deux familles, qu'il n'ait pas été au moins son premier initiateur. C'est à lui que doit revenir l'honneur d'avoir, peut-être sans y songer, ouvert ces yeux d'enfant qui s'étaient amusés aux images de la bible maternelle et nourri ce jeune cerveau des traditions essentielles si nécessaires au développement de son génie.

Tandis que la famille de Rembrandt l'astreignait encore à suivre les cours de l'Université, un de ses camarades, qui devait être le compagnon de sa jeunesse et de ses premiers succès, Jean Liévens, le fils d'un brodeur, avait été mieux apprécié que lui par les siens et travaillait déjà, dès l'âge de huit ans, comme élève peintre dans l'atelier de Joris Verschooten, où il demeura les trois années réglementaires. De là, l'enfant prodige fut envoyé à Amsterdam, dans l'atelier de Pietro Lastman, qui jouissait alors d'une grande réputation.

Ce maître de second plan, dont tous les biographes de Rembrandt ont parlé avec abondance, avait publié plusieurs eaux-fortes qui ne seraient guère intéressantes si elles n'établissaient à son profit l'antériorité

du procédé de gravure employé par son élève Jean Liévens qui, bien avant Rembrandt, usa, dans la gravure, de la même technique. Une de ces eaux-fortes représente la rencontre du vieux Juda avec Thamar, sa belle-fille ; on y retrouve ces turqueries, dont le goût n'est pas propre à Rembrandt, mais régna en Hollande pendant toute la vie du maître et remonte même jusqu'à Lucas de Leyde ; cette eau-forte rappelle étonnamment, comme métier, l'exécution des fausses pièces attribuées à



TÊTE ORIENTALE.

Eaux-fortes de Jean Liévens et de Rembrandt.
A droite, l'original gravé par Jean Liévens. A gauche, la copie de Rembrandt, retouchée et datée en 1635.

Rembrandt lui-même, dans les catalogues de Bartsch ou de Gersaint.

Quand Harmen Gerritsz fit entrer son fils à l'Université de Leyde, Jean Liévens, sortant de chez Lastman, en 1621, avait sur Rembrandt une avance de sept années d'études, quoiqu'il fût plus jeune que lui de quinze mois. Il avait gagné sa maîtrise depuis quatre ans et il était retourné à Leyde, lorsque son camarade alla débuter chez le même maître d'Amsterdam, et il ne serait que justice de ne pas l'éclipser par la gloire plus tardive de Rembrandt, à laquelle on a une tendance excessive à sacrifier tous ses contemporains. Il est bon de se rappeler qu'aux termes mêmes des règlements des Gildes de Saint-Luc, aucun élève ne pouvait

signer, ni vendre un tableau ou une gravure, tant qu'il n'avait pas quitté, avec le *satisfecit* de rigueur, l'atelier de son maître, qui restait, durant ce temps d'apprentissage, le propriétaire légal et nominal de toutes les œuvres exécutées chez lui.

Ainsi donc, Jean Liévens avait pu, dès 1621, publier des gravures et vendre des tableaux signés de son nom, être considéré à Leyde comme un jeune maître, malgré ses quatorze ou quinze ans d'âge, tandis que Rembrandt, son aîné, n'était encore qu'au début de son apprentissage chez Swanenburch [1]. Aussi quand Rembrandt, vraisemblablement peu docile, et sentant déjà bouillonner les forces vives de son génie, revint, au bout de six mois, d'Amsterdam à Leyde pour y exercer sa profession, il y retrouva son ami, Jean Liévens, déjà célèbre par quantité de vigoureuses œuvres peintes et par des eaux-fortes intéressantes.



JEAN LIEVENS. — TÊTE ORIENTALE.
D'après le père de Rembrandt.
Eau-forte

A cette époque, au dire d'un amateur éclairé, le poète Huygens, secrétaire des commandements du prince Frédéric-Henri, « Rembrandt l'emporte sur Liévens par l'intelligence et la vivacité des impressions, mais celui-ci, en revanche, est supérieur à son compagnon par je ne sais quelle fierté d'allure et quelle ampleur dans les formes : car dans sa fougue juvénile, ne concevant rien que de grandiose et de magnifique, il se plaît, non seulement à égaler la grandeur réelle des objets qu'il représente, mais à la dépasser ».

Il est certain qu'au moment de la réunion des deux amis à Leyde, vers 1625, Liévens possédait une technique supérieure à celle de Rem-

1. Il y a tout lieu de croire que l'exemple de son camarade Jean Liévens fut pour Rembrandt un stimulant décisif et pour sa famille un argument sans réplique, car c'est seulement après que son ami fut revenu d'Amsterdam que l'étudiant de lettres se mua en apprenti-peintre. Sans doute, Liévens, ayant sa maîtrise, n'appréciait-il qu'à sa juste valeur l'enseignement de Jacob van Swanenburch et conseilla-t-il en 1624 à Rembrandt d'aller se perfectionner chez Pietro Lastman.

brandt, et que, notamment pour la gravure, il avait un acquis très suffisant pour en faire profiter son camarade.

Car, il ne faut pas l'oublier, Leyde était un centre d'éditions, et les graveurs y étaient plus goûtés que les peintres. Au temps de la jeunesse de Rembrandt, on y publiait quantité de portraits d'illustrations nationales et les éditions elzéviriennes en absorbaient une grande part. Des graveurs, tels que Barthélemy Dolendo, le premier maître de Gérard Dow, Pieter Bailly, Jacques de Gheynd, et surtout Willem van Swanenburch, étaient harcelés de commandes.



Rembrandt. — Copie en contre-partie de l'eau-forte précédente (1625).

Un jeune graveur de Leyde se lia bientôt d'amitié avec nos deux artistes ; Jean Liévens et Rembrandt l'accueillirent chaleureusement vers 1625 : c'était Joris van Vliet, qui semble avoir reçu des leçons de Dolendo, à cet âge étonnamment précoce de huit à dix ans, où les enfants apprenaient à manier le burin ou le pinceau, comme ceux d'aujourd'hui apprennent à écrire. Il avait environ quinze ans et connaissait déjà très bien le mécanisme et toutes les « ficelles » du métier de graveur ; mais, il n'avait aucune disposition artistique et il ne sut jamais dessiner. Il devait en avoir assez nettement conscience, ce qui est à sa louange, car, au lieu de publier des compositions mal venues, comme il en exécuta plus tard, en les tirant de son pauvre fonds, il mit son métier au service des deux amis, et plus particulièrement de Rembrandt, dont il reproduisit fréquemment les œuvres ; quelques-unes même, qui ont disparu, ne nous sont connues que par les copies de Van Vliet.

C'est dans ces conditions favorables d'émulation et de travail en commun, que Rembrandt égratigna ses premières planches. Ses biographes, débordés par le trop plein de leur sujet, n'en ont pas fait état, et presque tous préfèrent croire que Rembrandt inventa de toutes pièces la

formule particulière de son art de graveur. Fromentin va même plus loin et déclare que « dans sa pratique, il ne peignait, ne crayonnait, ne gravait comme personne », et il ajoute : « Ces œuvres étaient même, en leurs procédés, des énigmes ».

Évidemment, si Fromentin avait compulsé l'œuvre des graveurs contemporains de Rembrandt, il eût été bien surpris d'y découvrir au contraire, entre eux et ce maître, des affinités extraordinaires de technique et de procédé ; « l'énigme de son exécution » lui eût été révélée par une documentation importante.

Mais ce qui a le plus accrédité cette légende de « l'exécution énigmatique » des eaux-fortes de Rembrandt, c'est que, tout d'abord, les collectionneurs et les marchands d'estampes ont englobé, dans l'œuvre du maître, la presque totalité des eaux-fortes de même technique et sont allés jusqu'à attribuer à Rembrandt des eaux-fortes de Ph. de Witt, gravées vers 1750 !

Cependant, en regardant attentivement, avec science et conscience, les œuvres de la première manière de Rembrandt, c'est-à-dire toutes celles où manque complètement le fond gravé et où le papier joue durement derrière les figures, on arrive bien vite à reconnaître que non seulement Rembrandt imite Jean Liévens, mais qu'il l'a copié tout d'abord avec une application surprenante, jusque dans la forme, dans le maniement de la pointe sur le vernis, dans la distribution et le chevauchement des tailles, dans la qualité de la morsure.

Un exemple concluant à cet égard s'établit par la comparaison de deux gravures qui n'auraient pas manqué d'être attribuées l'une et l'autre à Rembrandt, si Jean Liévens n'avait pris la sage précaution d'apposer son monogramme sur son œuvre personnelle, tandis que son camarade signera seulement en 1635 la copie qu'il avait faite en 1626, en la modifiant très légèrement par l'adjonction d'une barbiche au profil du personnage. Les commentateurs de Rembrandt et les rédacteurs de catalogues n'ont pas manqué d'ingéniosité pour expliquer cette constatation, très gênante quand on part théoriquement du principe insoutenable que le jeune maître a inventé de toutes pièces sa manière « énigmatique » de graver et qu'il en a fait bénéficier mystérieusement ses camarades et ses élèves. On a donné à l'original de ces deux œuvres la date de 1635, sans aucune espèce

de preuve. Dutuit a émis à leur sujet l'hypothèse que Jean Liévens aurait envoyé d'Angleterre une de ses épreuves à Rembrandt, qui l'aurait fait copier par l'un de ses élèves, puis y aurait apposé son monogramme pour en tirer parti, suivant le droit usuel des chefs d'atelier d'alors ; car, en 1635, Liévens travaillait à la cour d'Angleterre depuis plus de quatre ans. Malheureusement, si l'on compulse l'œuvre de Jean Liévens, il devient manifeste que cet amusant profil de jeune artiste (ce pourrait bien être



Franz van Wyngaerde.
Portrait de Joris van Vliet.
Eau-forte (1636).
Copie d'un original de Jean Liévens



Rembrandt.
Portrait de Joris van Vliet.
Eau-forte, imitée en contre-partie,
d'un original de Jean Liévens

un portrait de Van Vliet) remonte, sinon à ses débuts dans la gravure, du moins à l'année 1625 ou à 1626 au plus tard ; et l'étude de la planche signée par Rembrandt permet d'y retrouver sa marque personnelle.

Cependant, tout le monde est bien d'accord pour reconnaître dans cette dernière une copie un peu libre de l'œuvre de Liévens ; alors, pourquoi refuser à celui-ci le bénéfice de son avance et du service de bonne camaraderie qu'il rendit à Rembrandt en l'initiant à ses procédés de travail ?

Dans la planche de Liévens le métier paraît un peu plus traditionnel,

tout au moins dans le pointillé figurant le modelé des chairs (procédé qu'on retrouve d'ailleurs dans les dessous du premier état de la planche exécutée par Rembrandt) ; mais ce qui était assez neuf et séduisit certainement le grand peintre de la lumière et des reflets, c'est l'exécution spirituelle et délicate des draperies de velours et de soie. Notez que la planche de Liévens est de même format que celle de Rembrandt. Celle-ci est une copie d'après une épreuve du dernier état : Rembrandt a dessiné sur son cuivre le sujet dans le sens de l'épreuve, ce qui eut pour résultat d'affronter les deux profils[1]. D'ailleurs, un fait précis nous démontre que ce portrait de jeune homme a bien été conçu et gravé tout d'abord par Liévens : en effet, vers 1636, l'Anversois Franz van Wyngaerde (1612-1660), recopia la même eau-forte originale de Liévens, pendant le séjour de ce maître à Anvers, à son retour d'Angleterre. Or, le copiste, avant d'apposer son nom dans le haut de la planche, avait reproduit jusqu'au monogramme de Jean Liévens : et il est bien évident que, si Rembrandt eût été le véri-

1. Si l'on étudie attentivement la gravure de Rembrandt, on retrouve facilement à la loupe, sous la moustache et la barbe, non seulement les indications même de la gravure de Liévens, mais jusqu'aux méplats du menton qui ne furent recouverts d'une barbe que très longtemps après ce premier travail. Il est manifeste que la mèche de cheveux qui accompagne le profil jusqu'au nez, ainsi que les frisures qui s'écartent de la masse de cheveux, en arrière, sont du même état que la barbe et la moustache, qui n'ont pas été tracées ni mordues avec le travail de copie directe de l'œuvre de Jean Liévens, car la lèvre est gravée avant la moustache qui la recouvre. On sent très bien la transformation volontaire opérée longtemps après, pour tirer parti d'un petit cuivre intéressant, et peut-être ceci vient-il à l'appui de l'hypothèse qu'il faut voir dans ce portrait celui de Joris van Vliet. En effet, Rembrandt, signant cette gravure et la datant de 1635, longtemps après le premier état de ce travail, l'a marquée d'une annotation qui fut longuement discutée. On y lisait *Venetiis*, et cela créa la légende d'un voyage de Rembrandt à Venise ; puis, après que Charles Blanc — lequel a propagé beaucoup d'erreurs sur l'œuvre gravé du maître — eût proposé de lire *Renetus* pour la forme latine de Van Rijn, on s'est arrêté à la sage interprétation de Vosmaer qui y lut un mot hollandais traduisant l'indication d'une retouche, d'une refonte importante.

Or, si Rembrandt indique, en 1635, qu'il vient de remanier suffisamment cette planche pour s'en attribuer la paternité, c'est qu'il l'a fait d'après le même modèle ; donc celui-ci ne peut être que l'un de ses familiers. Or, Joris van Vliet l'avait précisément suivi à Amsterdam et il paraît très vraisemblable que ce dernier — qui n'avait alors que vingt-cinq ans (et c'est bien l'âge apparent dans la gravure de Rembrandt) — ait posé pour le remaniement d'une copie, faite par ce dernier, de la gravure de Liévens exécutée d'après le même modèle à l'âge de quinze ou seize ans. Vers cette époque, Liévens allait se fixer à Anvers à son retour d'Angleterre : il faut voir dans son absence prolongée une des raisons qui ont autorisé Rembrandt à publier cette petite planche avec quelques remaniements.

La version de M. Dutuit, qui croit y voir une copie d'élève remaniée par Rembrandt, ne peut se soutenir un instant, si l'on songe qu'à cette date de 1635 le jeune maître de vingt-neuf ans avait déjà à son actif un certain nombre de gravures très supérieures à celles des débuts de Jean Liévens, et l'on ne voit pas comment il aurait donné en exemple, à l'un de ses élèves, une eau-forte inférieure à ses productions du moment. Nous aurons occasion, d'ailleurs, de faire une constatation analogue à propos des *trois têtes de nègres* qui se retrouvent dans les deux œuvres de Liévens et de Rembrandt.

table créateur de cette planche, Liévens n'aurait pas accepté que cette copie lui en attribuât la paternité, Franz van Wyngaerde n'aurait point consenti à reproduire une simple copie plutôt que l'original émanant d'un maître déjà célèbre, et enfin, Rembrandt lui-même n'aurait plus eu de raison pour retoucher et modifier, comme il l'a fait, et ce portrait et trois autres eaux-fortes de même source, lorsqu'il les édita, en 1635. Notez, en passant, que si ces diverses planches ont été retouchées à cette date, c'est le costume qui y a changé et non le visage, sauf précisément dans ce portrait de jeune homme que l'artiste a vieilli à dessein, pour lui donner la physionomie qu'il pouvait avoir en 1635.



JORIS VAN VLIET. — SAINT JÉROME.
Eau-forte, d'après Rembrandt.

On ne connaît point de tableau de Rembrandt antérieur à 1627, et j'estime que le fin croquis, d'après sa vieille mère, qu'il grava en 1628, constitue sa première eau-forte originale. Admettons donc, comme l'évidence nous y contraint, que ces eaux-fortes, retouchées et datées en 1635, ont bien été originairement, au premier début de la carrière du maître, des essais encore timides exécutés sous la direction et d'après des œuvres de Liévens, en suivant aussi les conseils de l'habile praticien qu'était leur jeune ami Van Vliet.

N'oublions pas, d'ailleurs, que Rembrandt n'avait alors que dix-neuf

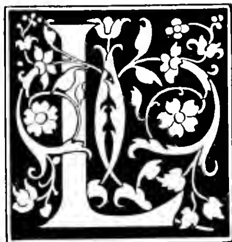
ans à peine et en paraissait beaucoup moins, quand il revint se fixer à Leyde, que Jean Liévens n'en avait que dix-sept, et le petit graveur Van Vliet à peine plus de quinze. A ces âges, nos jeunes artistes pouvaient se copier les uns les autres et chercher ensemble un procédé de métier sans se porter ombrage. Rembrandt devait le faire tout simplement et d'autant plus volontiers qu'à cette date Liévens avait beaucoup plus d'acquit et de réputation locale que lui-même. Léonard de Vinci n'a-t-il pas lui aussi subi d'abord, puis accepté bénévolement la tutelle et la protection d'Ambrogio de' Predis, lors de ses débuts à la cour de Milan?

On a passé sous silence un fait important qui exerça une action incontestable sur la manière de Rembrandt. Durant ses études à Leyde et après son retour à Amsterdam, il fréquentait certainement un artiste célèbre qui, étant revenu s'établir dans sa ville natale, y jouissait d'un très grand et très légitime succès. Il s'agit de Van Goyen, originaire de Leyde même, et qui était alors dans toute la force de sa production. La parenté de ses œuvres avec celles de Rembrandt vaut qu'on la signale. Or, Van Goyen était un élève du vieil Isaac van Swanenburch mort en 1614, et, par conséquent, un camarade d'atelier des trois fils du vieux maître, Claës, Jacob et Willem van Swanenburch, bref un familier de leur maison. Sans doute, Van Goyen fut ainsi l'un des inspirateurs les plus heureux de Rembrandt pour la noblesse de son style, l'harmonie chaude de sa couleur ; et, si les eaux-fortes de ce dernier comptent tant de très beaux paysages, c'est bien certainement à l'influence de Van Goyen qu'il faut en faire remonter l'honneur.

Avec Van Goyen, le poète des eaux tristes et des ciels éternellement voilés, se ferme ce groupe d'artistes que Rembrandt a nécessairement fréquentés avant sa vingtième année, et dont l'influence s'imprima dans son esprit et dans son âme. Je crois que ce que j'en ai dit éclaire d'un jour suffisant l'époque de ses débuts dans l'eau-forte. Je pourrai donc maintenant aborder, dans un prochain article, l'étude de son œuvre même, en en réformant d'ailleurs, çà et là, la chronologie traditionnelle, et en me proposant d'y démêler la part des influences étrangères, à la fois dans le style et dans les procédés d'exécution.

C. COPPIER

L'ICONOGRAPHIE DE LOUIS XVII



La bibliographie de Louis XVII est immense, car si l'enfant-roi, dont la seule couronne fut d'épines, a sa lugubre histoire, nous savons aussi qu'il a sa légende. Plus de quarante imposteurs ont pu exploiter, avec la pitié que son nom inspire, l'éternelle crédulité humaine, qu'ici le remords national expliquait et entretenait.

Quel martyre, en effet, que cette existence ! Pauvre petit prince que Versailles a vu naître et qui, n'ayant que quatre ans aux journées d'octobre, n'a dès lors connu que la prison plus ou moins étroite, plus ou moins avouée !... Il a pu encore s'ébattre, entre deux émeutes, sur la terrasse des Tuileries ; mais, avant le Temple, ses grandes étapes ont été Varennes et le 20 juin. Ensuite, il a dit adieu à son père qu'on allait guillotiner. Puis, il a été ravi à sa mère. Puis, le savetier Simon, son « instituteur », lui a appris à boire, à jurer, à proférer inconsciemment contre la Reine de cyniques calomnies. Enfin, de janvier à juillet 1794, il est demeuré seul, en cellule, sans soins d'aucune sorte. Quand Barras, en thermidor, ouvrit sa porte et permit qu'on l'approchât, il se trouva en face d'un être abruti, perdu de rachitisme, de tuberculose et de scrofule. Enfin, le 8 juin 1795, à l'âge de dix ans et deux mois, Louis XVII s'éteignait, étonné peut-être que la mort eût été si lente à venir. Aussi bien, sa propre vie était-elle, dès longtemps, devenue pour lui une énigme, un cauchemar où toutes ses facultés mentales avaient sombré. Pouvait-il comprendre ? comprenons-nous nous-mêmes ?... Et voilà pourquoi tant de personnes ont parlé de cette brève existence, chargée d'affreux contrastes : incomparable sujet tragique, destinée plus poignante que le plus sombre drame, où jamais

poète n'imagina ces traitements sauvages, cette fatalité pesant sur un enfant, cette mort lente, ineffablement cruelle et avilie !

Si pourtant la navrante histoire, toujours reprise, avait fait couler des flots d'encre, il était aisé, tout récemment encore, de voir que les historiens en laissaient bien des coins inexplorés. On pouvait, en particulier, s'apercevoir que les habitués de la « question Louis XVII » semblaient ignorer jusqu'au visage de leur héros. Ni sa personne physique ni l'évolution de ses traits n'avaient été étudiées avec rigueur.

On ne paraissait même pas se douter que les documents iconographiques sur Louis-Charles, successivement duc de Normandie, Dauphin, « prince royal » et roi, sont d'une précision et d'un nombre suffisants pour établir, jusqu'en 1795, son identité physique, et permettent — les derniers portraits étant ceux d'un enfant rongé par la maladie — de le suivre de sa naissance à sa mort. Ce fait n'était pas connu.

Parmi les nombreux portraits de Louis XVII, en effet, très peu jouissent d'une réelle célébrité, et le seul type vraiment notoire du royal enfant est celui qui se dégage des portraits à l'huile, au pastel et à la gouache exécutés par Kucharsky au printemps de 1792. Sans doute, ces œuvres, dont la valeur artistique est considérable, mais qui sont du genre « officiel », offrent-elles, malgré l'effort du peintre pour idéaliser, assez de netteté dans le détail des traits, assez d'évidente exactitude pour qu'on ne puisse négliger *a priori* les caractères principaux de ce visage et de ce corps d'enfant. Le crâne est élevé, le menton fort et à fossette, les yeux bleus, grands, écartés, dominés par des sourcils minces. Les cheveux blonds, auxquels Kucharsky donne parfois une teinte légèrement roussâtre, se montrent lentement ondulés ou ondés. Ils sont fins et soyeux. Enfin le nez est droit, point aquilin ou Bourbon, et les pommettes sont saillantes. Pour ce qui est du teint, on demeure presque surpris de sa vivacité et de son éclat : selon Kucharsky, le Dauphin était d'un rose vif, c'est-à-dire qu'il avait le teint de sa mère, ce teint autrichien que le même Kucharsky n'a pas hésité à porter jusqu'au rouge dans le fameux pastel représentant Marie-Antoinette, que les événements du 10 aout laissèrent inachevé [1]. Quant au corps du Dauphin, on n'y

1. A M. le duc des Cars. Voir l'article de M. Fournier-Sarlovèze sur *Kucharsky*, dans la *Revue*, t. XVIII, p. 417, et t. XIX, p. 17.

peut guère remarquer que des épaules tombantes et une certaine étroitesse de poitrine qui semblent déceler une taille élancée.

Ces indications ont leur importance et leur force. Toutefois, on est en droit de se demander si ces portraits officiels, où l'enfant porte un habit et les ordres, n'imposent pas trop aisément son type. Il est évidemment nécessaire de confronter ou de compléter les renseignements qu'ils donnent. Ayant été exécutés dans l'espace de trois mois, ils ne nous font, d'ailleurs, point connaître l'évolution physique de l'enfant. Ils n'en présentent qu'un moment.



DESEINE.
BUSTE DE LOUIS XVII, DAUPHIN (1790).
Plâtre original. — Collection de M. Monnier.

Sous quels aspects donc le Dauphin a-t-il été vu et figuré avant 1792? Et comment apparut-il dans les trois années qu'il lui restait à vivre? C'est ce que les historiens n'avaient guère déterminé jusqu'à ce jour; mais c'est ce qui maintenant peut être précisé avec certitude.

De longues recherches nous ont permis, en effet, de définir ce processus de l'interprétation du Dauphin par le portrait. Désormais, croyons-nous, les séries sont si nettement différenciées qu'un portrait quelconque, connu ou inconnu, — sculpture, peinture, dessin, gravure, caricature, — doit s'y placer comme de lui-même à son rang et à sa date, sans qu'on doive craindre, dans les cas les plus embarrassants, une erreur supérieure

à deux ou trois mois. Désormais aussi, il est clair que, dans cette variété, l'unité de l'individu subsiste [1].

Les documents iconographiques qui nous renseignent sur la physionomie et l'apparence générale de Louis XVII sont de plusieurs sortes : sculptures, tableaux ou dessins, gravures, médailles.

Les sculptures sont rares. On ne peut même signaler, comme document absolument certain, que le buste de Deseine, qui date de l'été de 1790 [2]. Un exemplaire en marbre de ce buste se trouve au Musée de Versailles : exécuté pour la Reine, il eut le nez et le menton brisés « par les vandales du 10 août ». Il a été, dit une inscription, « trouvé et restauré par les soins du jeune Delaroy-Delorme, de Niort ». Il avait figuré au Salon de 1791. C'est un M. Delarue-Duparc qui le vendit, en 1817, au Musée du Louvre pour la somme de 2.400 francs. Après avoir été transporté en 1828 à Fontainebleau, il revint au Louvre en 1832 et passa à Versailles, lors de la formation du musée. C'est seulement depuis vingt ou vingt-deux ans qu'il est sorti des magasins. Il faut, d'ailleurs, lui préférer les deux plâtres, encore existants, qui proviennent de l'atelier même de l'artiste et qui ont eu la bonne fortune de n'être pas « restaurés ». L'un des deux se trouve à Paris et appartient à M. Monnier ; l'autre est en Normandie et appartient à M. de Baudicour : celui-ci est moins achevé et semble une épreuve d'essai. « *Faits d'après nature* en 1790, par De Seine, sculpteur du Roi », il est regrettable qu'ils aient été, voici quarante ans, bronzés argent et chocolat. Ce sont néanmoins, et sans conteste, des documents de premier ordre.

Les autres bustes de l'époque Louis XVI apparaissent, ou comme très douteux ou comme certainement faux. Par exemple, le petit buste fort connu qui est attribué à Houdon et dont certaines reproductions ou contrefaçons en biscuit portent jusqu'à une ancienne marque de Sèvres

1. Sur l'histoire même du prince, voir l'ouvrage que M. F. Laurentie a récemment consacré à *Louis XVII* (un vol. gr. in-4, avec 153 illustrations et fac-similés hors texte, en noir et en couleurs, exécutés par André Marty. Paris, Émile-Paul). Plusieurs des illustrations du présent article sont empruntées à ce volume, avec l'obligeante autorisation des éditeurs. — N. D. L. R.

2. Deseine écrit au comte d'Angiviller, le 31 août 1790 : « Monsieur le comte, d'après la permission que vous m'avez donnée de vous montrer le buste de Monseigneur le Dauphin, je l'ai fait porter à votre hôtel... » (Archives nationales, O[1] 1920-4-87). — Je dois plusieurs renseignements sur Deseine et son œuvre à M. G. Le Chatelier, auteur d'une étude fort documentée sur cet artiste.



N. Muys. — Marie-Antoinette, Madame Royale et le Dauphin (1791).

(Collection particulière.)

avec l'inscription : *Louis XVII*, ne figure pas le Dauphin. Jamais, d'ailleurs, un buste de Louis-Charles, par Houdon, n'a été édité à Sèvres.

Quant à certain plâtre original, chargé, dans les cheveux, de quelques retouches en cire, et qui a dû être donné en biscuit de Sèvres, puisque les greniers du musée le conservent, sans que, d'ailleurs, les registres de la manufacture aient gardé la trace de l'opération, il est seulement probable, — très probable, — que c'est le buste de Beaumont, déjà exécuté en marbre sous le Directoire et qui fut présenté au roi Louis XVIII, en biscuit, dès l'année 1814. Ce plâtre, exposé dans les combles aux coups de pied des gardiens et des balayeurs, serait alors d'une haute importance : l'artiste, en effet, s'est servi, pour le faire, du profil, aujourd'hui disparu, que l'architecte Bellanger avait crayonné au Temple, le 31 mai 1795, huit jours avant la mort de l'enfant. Encore cette œuvre ne saurait-elle offrir, si même son identité était irréfutablement établie, l'intérêt des portraits exécutés d'après nature, sans aucun intermédiaire.

Il en va de même du beau profil en biscuit que possédait Mme de Tourzel, et qui appartient aujourd'hui à M. le marquis de Villefranche. Il nous semble inspiré, lui aussi, du profil de Bellanger.

Auprès de ces œuvres, les bustes de la Restauration ne comptent guère, — même celui de Brachard, même le second buste de Deseine.

Ainsi, les collections publiques ne fournissent, dans la sculpture, comme document d'une importance indéniable, que le seul marbre de Versailles, surpassé en exactitude par les plâtres non retouchés.

Elles ne sont pas sensiblement plus riches en tableaux donnant certainement les traits de Louis XVII. Tout le monde connait la grande toile de Mme Vigée-Le Brun (1787), qui se trouve au Musée de Versailles, et qui montre le jeune duc de Normandie sur les genoux de sa mère, en robe et en serre-tête, avec le cordon bleu, tandis que sa sœur, Madame Royale, se penche sur la Reine, et que son frère aîné, le premier Dauphin, indique du doigt le berceau vide, naguère occupé par Madame Sophie de France, qui venait de mourir. On ne connait pas moins le beau pastel de Kucharsky, un des joyaux de Trianon, longtemps et faussement attribué à Mme Vigée-Le Brun[1]. Maison n'a pas autre chose à connaître, car il n'y a guère davantage. A peine doit-on signaler, en effet, les quelques miniatures-bibelots

1. Reproduit dans la *Revue*, t. XIX, p. 32.

du Musée Carnavalet, dont la plupart sont des répliques plus ou moins populaires de portraits, alors aussi répandus que peuvent l'être aujourd'hui des photographies. D'un intérêt artistique mince ou nul, elles n'offrent même pas avec certitude l'intérêt documentaire des œuvres de première main. Elles peuvent seulement servir à fixer un type général de représentation, à une époque donnée. Ajoutons enfin l'exécrable portrait qui provient de Cléry, valet de chambre du Roi, et que conserve le même musée : montrant Louis XVII maladif et bouffi, il porte, du moins, témoignage de la maladie finale.



MOITTE. — LE DAUPHIN EN 1790.
Dessin. — Collection de M. Léon Masson.

Les musées de France ne contiennent pas d'autres portraits de l'enfant. Les toiles, les miniatures, les dessins les plus importants figurant l'enfant-roi se trouvent dans les collections particulières. Pour connaître d'âge en âge et d'une façon précise les traits de Louis XVII, il faut donc rassembler ces images éparses, que nous ne pouvons même énumérer ici complètement. Citons, du moins, les portraits qui proviennent de la duchesse de Tourzel et qui, pour la plupart, appartiennent aujourd'hui à ses héritiers, MM. le duc de Blacas, le duc des Cars, le prince de Béarn, le marquis de Villefranche, Mrs. Standish, M[lle] de Montesquiou, etc. : ceux que possèdent MM. Henri Lavedan, Pierpont Morgan, le vicomte de Reiset, de Manteyer, Bernard Franck, Charles Salomon, Léon Masson, etc. On connaît ainsi des portraits peints ou dessinés, le plus souvent d'après nature, par Greuze, Brun, Kucharsky, Boilly, Moitte, François Dumont, Agathe Lemoine, J.-B. Lucas, Muys, Sauvage, Vien fils, Lavit, Moriès, élève de David, etc. Et ces portraits vont à peu près du moment où Louis-Charles est nommé Dauphin (juin 1789) jusqu'aux derniers temps de sa vie, c'est-à-dire jusqu'aux premiers mois de 1795. Avec la grande

toile de Mme Vigée-Le Brun, qui date de 1787, et quelques miniatures ou portraits anonymes qui sont de toutes les époques, les peintures et les dessins, à eux seuls, suffiraient donc à nous documenter sur tous les caractères physiques du fils de Louis XVI, au cours de sa vie entière.

Les gravures, cependant, ne sont nullement négligeables. Et je ne parle pas seulement des portraits soignés — tels ceux de Schiavonetti, de Bovi, d'Audinet, etc., — mais des gravures populaires, souvent si exactes en fait de costumes, si précieuses aussi pour fixer certains détails de la tête et de la chevelure : elles montrent en gros l'enfant comme pouvait le voir le peuple. Par exemple, quand il avait les cheveux coupés, l'œil le moins artiste savait bien découvrir qu'il ne les avait pas flottants...



AGATHE LEMOINE.
LOUIS XVII, PRINCE ROYAL.
Miniature. — Collection de M. le duc de Blacas.

Or, les gravures — en noir et en couleurs, — relatives à la vie du Dauphin à tous les âges, sont en très grand nombre : en cette matière, il suffit de renvoyer le lecteur à l'opulente collection de Vinck, aujourd'hui déposée à la Bibliothèque Nationale.

Si l'on veut enfin rechercher de quel secours peuvent être, au point de vue iconographique, les médailles frappées en l'honneur de Louis XVII, il faut se souvenir, d'abord, que la plupart sont postérieures à la mort de l'enfant et s'inspirent seulement de portraits connus, qu'elles embellissent parfois, mais qu'elles déforment. Celles qui datent de l'époque révolutionnaire, celles-là même qui ont été frappées à l'étranger (Angleterre et Allemagne) ont du moins le mérite d'être plus rapprochées des documents originaux que celles de la Restauration. Mais, des médailles même, fort peu nombreuses, qui ont été frappées du vivant de l'enfant, on ne peut guère tirer que des renseignements généraux sur le costume ou l'attitude. Encore celles que Benjamin Duvivier et Augustin Dupré gravèrent pour célébrer la naissance du duc de Normandie ne sont-elles que de flatteuses allégories.

Lorsqu'on s'est bien pénétré de tous ces documents iconographiques, on note quelques traits constants. Ainsi, le Dauphin avait le nez droit, les yeux bleus, grands, écartés, les sourcils minces et peu fournis, les pommettes assez saillantes, le menton accusé et à fossette, les cheveux fins et blonds, la tête forte, le teint rose, le front de la reine, c'est-à-dire fuyant subitement, par un angle très marqué, avant d'arriver à la ligne des cheveux. Il avait aussi l'oreille fort grande (elle est toujours dissimulée dans les portraits officiels) et d'un dessin irrégulier, relevé d'une façon particulièrement minutieuse dans le dessin de J.-B. Lucas qui appartient à M. Tausserat-Radel et dans le pastel, d'un auteur inconnu, qui appartient à M. de Manteyer. Peut-être le Dauphin tendait-il au prognathisme inférieur. Mais il avait aussi la lèvre supérieure fréquemment gonflée, comme le sont celles des scrofuleux. Ainsi que l'a dit son ancienne berceuse, M[me] de Rambaud, — exacte pour cette unique fois, et qui se montra assez peu physionomiste pour avoir pu le reconnaître successivement en Naundorff et en Richemont, — il paraît avoir eu le cou assez court et ridé. Enfin, on déduit de ses portraits qu'il devait être mince, un peu frêle et même rachitique, voûté d'assez bonne heure, mais plus grand que la plupart des enfants de son âge.

Ce sont là des précisions assez nombreuses pour que, rassemblées, elles suffisent à le faire reconnaître et assurent, par conséquent, « l'unité physique ». Mais il faut arriver à saisir les nuances de ses aspects successifs. Quels sont donc les principaux types iconographiques de cet enfant blond, aux grands yeux bleus, un peu macrocéphale, à l'oreille exagérée, et naturellement porté, enfin, au rachitisme scrofuleux ?

Nous serons obligé de les mentionner assez succinctement. Si l'on voulait s'étendre, il serait bon de publier et de commenter une centaine de documents.

L'enfant âgé de deux ans, que le tableau de M[me] Vigée-Le Brun montre sur les genoux de la reine, a les cheveux blonds, de grands yeux bleus et le teint rose. C'est à peu près tout ce qu'on peut noter dans la physionomie du duc de Normandie, poupon. Mais, en 1787, son frère, né le 22 octobre 1781, et qui, par conséquent, se trouvait dans sa sixième année, avait

déjà, semble-t-il, ce type bourbonien que précisera, le 2 septembre de la même année, une miniature de F. Desmoulins, appartenant à M. Bernard Franck. Or, ce type ne sera jamais celui de Louis-Charles, ce qui ne permet pas de confondre les portraits des deux « Dauphins ». Mais la toile de Mme Vigée-Le Brun fournit un autre renseignement, qui sera précieux : si Louis-Charles est en robe, Louis-Stanislas-Xavier porte le costume « à la Marlborough » : veste courte, collerette ronde, pantalon. Tel est alors le vêtement habituel des enfants quand ils quittent la robe.



L.-A. Brun.
Portrait de Louis XVII, prince royal (fin de 1791).
Collection de M. Fr. Laurentie.

Le duc de Normandie ayant, en effet, abandonné la sienne vers l'époque de la mort de son aîné, c'est-à-dire au moment où il a lui-même quatre ans (Versailles, printemps de 1789), c'est bien sous cet accoutrement qu'une estampe populaire, représentant le fameux banquet des gardes du corps (1er octobre), fait voir le nouveau Dauphin. Au milieu des acclamations des gardes nationaux, des gardes du corps et du régiment de Flandre, le Roi et la Reine paraissent : celle-ci tient son rejeton dans ses bras. L'enfant, âgé de quatre ans et six mois, porte la veste courte et le pantalon. Il a de longs cheveux.

Tel est véritablement son premier type iconographique. Ainsi figure-t-il de profil dans des grisailles sur émail ; ainsi encore dans la médaille de Benjamin Duvivier, frappée pour commémorer l'arrivée du Roi à Paris. Ni robe, ni « habit » : une veste et les cheveux flottants. Une miniature du Musée Carnavalet, original ou type d'un portrait dont les répliques semblent avoir été fort répandues et qui plus tard fut gravé, précise un détail : l'enfant, pendant l'automne de 1789, a les cheveux séparés par une raie au milieu du front. Le menton s'accuse.

En 1790, vers le mois d'août, il est encore coiffé ainsi. C'est ce que le buste de Deseine indique sans contestation possible[1]. Et la notation est confirmée par de nombreux dessins et gravures où le Roi, la Reine et le Dauphin sont présentés de profil. Un superbe dessin aux crayons de couleur, par Moitte, qui appartient à M. Henri Lavedan, se rattache toujours à ce type. On peut, d'ailleurs, y relever une certaine enflure de la lèvre supérieure.

Bientôt — nouvelle série — les beaux cheveux longs et ondulés sont « rafraîchis », et la raie s'efface. Le Dauphin (1790, automne) a plus de cinq ans et demi. Il est délicieusement *croqué* par Moitte, en homme, l'air crâne, et portant déjà un pantalon à pont... C'est le moment où « l'espoir des Français » commence à savoir écrire et à se prendre au sérieux. Le type de ce croquis, en ce qui concerne du moins la coupe des cheveux, se retrouve dans des estampes et miniatures.

Et qu'on ne s'étonne pas de nous voir insister à ce point sur l'ordonnance de la chevelure. Chez un enfant surtout, le dessin des cheveux ne fixe-t-il pas l'aspect le plus rapidement, le plus sûrement saisi de la tête ?

Or, les cheveux se raccourcissent de plus en plus. Pendant plusieurs mois (1790-1791), ils sont tout à fait courts, et les estampes populaires font au Dauphin la tête toute ronde. C'est ainsi qu'on le voit, en particulier, à l'époque de Varennes et après le fatal retour du fatal voyage (21-25 juin 1791). Dès lors, l'enfant, toujours vêtu du pantalon, porte couramment dans les gravures et dans les dessins la veste aux couleurs

1. Notons que, dans le plâtre parachevé par l'artiste (buste appartenant à M. Monnier), le Dauphin a le cou « court et ridé ». Les sourcils sont fort peu épais, les yeux écartés, le crâne élevé, le menton fort, les pommettes saillantes.

nationales, bleue à revers blancs et liseré rouge, col rouge, parements



J.-B. Lucas. — Portrait de Louis XVII, prince royal (février 1792).
Dessin aux trois crayons. — Collection de M. Tausserat-Radel.

rouges, — avec quelques variantes. Il est le petit patriote que, vers l'époque de la Constitution, Louis-Auguste Brun vient dessiner sur la

terrasse du bord de l'eau, dans le jardin où il y avait des lapins. Le croquis de ce peintre, aussi bien, montre le jeune « jardinier » en veste nationale avec un lapin dans ses bras. Ce charmant crayon, qui appartient à M. Panchaud, et que les cheveux courts, comme la veste à revers, rattachent aux portraits gravés de l'été de 1791, permet pour la première fois de remarquer ou d'entrevoir la forme de l'oreille.

Vers la même époque — peut-être un peu plus tôt si, comme on semble le croire, le peintre a été plus ou moins mêlé à l'affaire de Varennes, — Nicolas Muys, artiste hollandais, prenait, manifestement d'après nature, des notes précises sur le visage de la Reine et sur celui du Dauphin. C'est d'après ces notes qu'il dut à loisir composer le panneau retrouvé tout récemment et qui, signé *Muys* et daté *1791*, représente la Reine et ses deux enfants sur une terrasse quelque peu fantaisiste, inspirée certainement par la terrasse du bord de l'eau, mais où se retrouve un souvenir de Versailles, *l'Enlèvement de Proserpine*, par Girardon. Marie-Antoinette n'étant pas retournée à Versailles depuis 1789, ce dernier détail, à lui seul, établirait que le fond du tableau est une « composition » : l'auteur, travaillant sans doute à Amsterdam, après son retour de France, a utilisé ses carnets de voyage. Il s'est plu aussi à accumuler les allusions : des « pensées » gisent aux pieds de la Reine ; auprès du Dauphin, un jeune lis s'élance ; quel est enfin ce jardinier hollandais qui travaille dans le coin à gauche ? serait-ce l'artiste lui-même ? On relève dans son œuvre jusqu'à d'amusantes erreurs : l'écusson de France, plaqué sur un vase, affecte une forme étrangère, et les lis, contrairement aux lois héraldiques, y sont placés « un et deux »... Tout cela trahit le travail à distance. Mais, pour le visage de ses personnages, Muys ne s'aventure pas : il les a « pris » d'après nature. Aussi l'enfant se présente-t-il dans son œuvre avec une tête ronde, à l'oreille démesurée et aux cheveux courts, — tel qu'on le vit en 1791, jusque vers la fin de l'été.

Il semble bien, en revanche, que, pour le costume, Muys ne se soit pas astreint à une exactitude rigoureuse. La collerette ouverte est véridique. De plus, Louis-Charles, dans ce tableau, porte encore une veste, et Muys a raison. Mais la veste est plus longue que l'imagerie ne la fait à cette date. Quant à la culotte courte, si elle devait, comme le visage, se rapporter à l'époque immédiatement postérieure à Varennes, elle consti-

PORTRA[illegible] 1793

[illegible]

tuerait, pour le costume du Dauphin, un document unique. Nous pensons donc que ces détails de l'habillement, ou sont quelque peu fantaisistes, ou ont été donnés par Muys, d'après des indications ou des images qui ont pu lui parvenir au plus tôt à la fin de 1791[1].

Bref, au début de l'automne de cette année-là, Louis-Charles a encore les cheveux courts et est vêtu d'une veste et d'un pantalon.

C'est le 14 septembre 1791 que Louis XVI, s'étant rendu à l'Assemblée, accepta solennellement la Constitution. Dès lors, son fils devint le « prince royal ». Les images qui qualifient de la sorte le ci-devant Dauphin sont donc postérieures à cette date. Mais on y aperçoit que, rapidement, les cheveux de Louis-Charles s'allongent. C'est un nouveau type iconographique de l'enfant.

On le découvre nettement (fin de 1791) dans le dessin, rehaussé de pastel, où Brun représente le fils du « roi des Français » avec une veste aux couleurs nationales[2]. D'excellents juges, M. de Manteyer entre autres, ont parlé de la « sincérité absolue » de ce portrait, où « le lobe de l'oreille est énorme ». « Déjà, écrit M. G. Lenôtre (*Temps* du 1er janvier 1913), les peintres ne flattent plus les princes ; le Dauphin est représenté de profil, vêtu d'un costume de garde national ; il a toujours ses beaux cheveux bouclés, son regard limpide, mais il ne sourit plus... Son regard est fixe et sa bouche entr'ouverte : l'ensemble de ses traits exprime la contrainte. »

Vers la fin de 1791 ou au début de 1792, dans un portrait attribué à Boilly et que possède M. le vicomte de Reiset, Louis-Charles apparait encore en petite veste, courte et boutonnée. Mais bientôt, le prince approchant de ses sept ans, on lui taille des « habits » à basques, des redingotes. Et peu à peu, ces habits s'ouvrent, se dégagent. Après Greuze, qui le flatte extrêmement et lui donne une chevelure ou perruque opulente, Jean-Paul Lucas, le 26 février 1792, trace son profil sincère et un peu maladroit : crâne élevé et en pointe, oreille mal placée, mais grande et

1. Notons que, dans ce tableau, l'enfant caresse une chèvre harnachée. Faut-il en conclure qu'il avait une voiture à chèvres. Il semble que cette déduction soit légitime. A de nombreux indices (fournis même par de faux portraits, qui sans doute se sont inspirés de vrais), on pouvait déjà le soupçonner. Il devient de plus en plus probable que la voiture à chèvres du duc de Bordeaux, aujourd'hui possédée par le prince Xavier de Parme, était celle des enfants de Louis XVI. Elle a été « réparée » sous la Restauration.

2. Appartient à M. F. Laurentie.

contournée, nez presque retroussé, habit à larges revers. Ce curieux dessin aux crayons de couleurs, qui appartient à M. Tausserat-Radel, est d'autant plus précieux que, le glas de la monarchie commençant à sonner, les peintres de la cour s'empressent, pour leur part, à idéaliser le suprême espoir de la race royale.

Le crâne allongé et montant se retrouvera bien dans les quatre ou cinq portraits authentiquement connus de Kucharsky [1], comme dans un portrait non signé qui provient de la famille de Mercy-Argenteau et qui appartient à M. le comte de Pimodan, — comme aussi, quoique un peu moins, dans les charmantes miniatures de François Dumont. Mais, dans ces portraits du printemps de 1792, l'enfant aux yeux bleus, à l'idéale chevelure blonde, vêtu d'habits de soie, officiellement chamarré, reste d'une gracieuseté, d'une beauté exquises.

On peut leur opposer la sanguine de Moitte [2] qui, vers le 14 juillet 1792, montre le petit jeune homme en habit national, tout fier de jouer au grenadier, ainsi que la peinture expressive et naïve où l'enfant est déguisé, selon son bon plaisir, en petit Savoyard [3].

On doit leur opposer aussi, même parmi les portraits flattés et « royalistes », ceux du dernier genre, ceux de Sauvage, par exemple, où le crâne de Louis-Charles, qu'il fallait rendre plus agréable, conserve sa forme longue, mais renonce à son plus sincère aspect pointu.

Entre temps, le 17 mai, un artiste inconnu (peut-être un Saint-Aubin), l'avait montré à la messe royale, portant une redingote longue et des cheveux déjà réunis en queue. C'est ce vêtement et cette coiffure qu'il porte à l'entrée au Temple. Ainsi le représente la miniature d'Agathe Lemoine (8 septembre 1792), qui provient de la duchesse de Tourzel et qui appartient à M. le duc de Blacas. Ce qui frappe dans cette miniature, c'est le profil autrichien du malheureux enfant, définitivement emprisonné.

Désormais, le pauvre petit, qui manque d'air et que le rachitisme a toujours menacé, voit ses membres s'allonger et son buste s'épaissir.

1. Le plus important, comme on sait, et, semble-t-il, le plus exact, est celui qui a été peint, par ordre de la reine, pour M[me] de Tourzel. Il est signé : *Kucharsky fecit 1792* et appartient aujourd'hui à M[lle] de Montesquiou (reproduit dans la *Revue*, t. XIX, p. 26). Mais sont encore certainement de Kucharsky : le pastel de Trianon, la miniature provenant de M[me] de Tourzel que possède M. le marquis de Villefranche, et la miniature qui fait partie des collections de M. Pierpont Morgan.

2. Appartient à M. Charles Salomon.

3. Appartient à M. de Manteyer.

Quand il est arraché à sa mère (juillet 1793), Vien fils, le miniaturiste, le représente royal encore et bien vêtu, mais déjà très étroit de poitrine et très sensiblement voûté. En vain, d'anonymes dessinateurs royalistes lui donneront-ils encore un aspect droit et imposant : le sans-culotte en herbe, livré au savetier ami de Marat, va prendre sans retour un air sournois et malade. Ainsi le figure un pastel qui appartient à M. de Manteyer, et où l'oreille caractéristique, identique à celle qu'a notée Lucas, se retrouve, mais où le nez devient plus pointu, où le double menton se forme, où commencent à poindre une malice maladive et un abrutissement dû à l'alcool.



MORIES. — PORTRAIT DE LOUIS XVII (1794, THERMIDOR).
Sépia. — Collection de M. de Manteyer.

Bientôt, l'enfant abêti, qui ne sait même plus tenir sa plume, — lui, jadis, si précoce, — sera censé accuser sa mère de crimes qui lui sont inintelligibles. Il buvait et mangeait beaucoup, raconte sa sœur. Un dessin de Lavit, appartenant à Mme la comtesse de Reiset, nous fait voir ce pauvre être noyé dans sa mauvaise graisse et avili.

A jamais déformé, il passera maintenant par des alternatives de

maigreur et de bouffissure, il sera tantôt hâve et tantôt rougeaud, mais



Greuze. — Portrait de Louis XVII (1795).
Collection de M. Fr. Laurentie.

il ne se remettra pas. Une ostéite tuberculeuse va même se greffer sur une tuberculose infantile qui commence... Or, en janvier 1794, Simon

l'ayant quitté, il a été mis en cellule : il cohabite avec les rats, « languit dans son ordure », dit sa sœur, n'entend que la voix de quelques brutes.

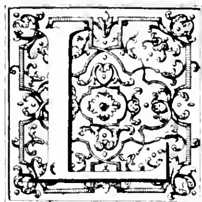
Une sépia de Moriès, que possède M. de Manteyer, montre l'enfant de neuf ans que Barras retrouve, le 10 thermidor an II, quand il fait sauter les vis de la porte toujours close et quand il est obligé de reculer devant l'odeur infecte ! Nous avons ici une bête traquée. Louis XVII est voûté, décharné, pommettes saillantes, grands yeux creux, farouches, épouvantés, cheveux collés par la crasse et les plaies. Peu à peu, Laurent, puis Gomin, puis Lasne, le soigneront, mais sans le tirer de ses maux. De nombreux textes le disent, à cette époque, tantôt plongé dans le marasme, tantôt bouffi et météorisé. Il a des tumeurs au genou, au poignet, au bras ; l'enflure va jusqu'à l'aisselle ; les ganglions se gonflent. Mais, simultanément, il est miné par la fièvre. Certains artistes le représenteront donc hâve et transparent, nez pointu, yeux battus. D'autres noteront l'enflure des glandes et du cou.

Enfin, Greuze essaiera une dernière fois d'idéaliser cette loque humaine, que Laurent a décrassée et revêtue de linge blanc. Mais il devra le peindre bouffi, jaune, le dos courbé, poitrine rentrée, yeux injectés de sang, assis semble-t-il sur son lit, avec une chemise et des bretelles, manquant de force pour se lever. Comme on n'a jamais retrouvé le profil tracé par Bellanger le 31 mai 1795, le portrait de Greuze, où l'on sent une impression directe, et qui a appartenu à Mme de Tourzel, est le dernier portrait certain de Louis XVII. Le fils de Louis XVI s'y reconnait encore au nez fin et rectiligne, au menton fort et à fossette, aux sourcils légers, aux yeux bleus et écartés, aux cheveux blonds et soyeux. Mais, dit M. G. Lenotre, « ce teint blafard, ce nez aminci, ces joues bouffies et tombantes, c'est déjà presque le masque d'un mort ».

François LAURENTIE

EFFET DE SOIR

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. LUCIEN SEEVAGEN

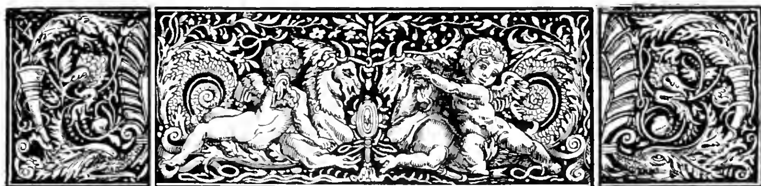


'HEURE, l'atmosphère, une aube neigeuse, un soir pur, chaque instant passager du ciel suffit à modifier la physionomie d'un site, à donner au paysage une âme. Aussi mystérieuse que la sonorité, la couleur a son *expression*. Cette expression, c'est un peu notre œuvre, c'est la correspondance tacite de l'image avec l'émoi qu'elle éveille, la collaboration secrète du phénomène extérieur avec la sensibilité de l'artiste ou du poète, qui peut dire : « Je rends à la nature ce qu'elle m'a prêté ». Pour rallumer en nous cette poésie du paysage où nos grands romantiques étaient passés maîtres, n'est-ce pas assez de la dernière lueur d'un soir d'or baignant un vieux clocher ? Dans les premières années d'un nouveau siècle qui s'annonce moins favorable au songe qu'à la science, telle est, du moins, l'opinion de quelques très jeunes peintres-graveurs, comme celui-ci : M. Lucien Séevagen n'a que vingt-six ans ; originaire de Chaumont, d'abord élève de nos écoles d'art décoratif, puis de l'aquafortiste Eugène Charvot qui réconcilie dans ses affections la savante probité d'un Harpignies et la rustique ferveur d'un Millet, — ponctuel exposant, depuis 1907, au Salon des Artistes français, — il ne tarde guère à délaisser la gravure d'interprétation pour suivre sa fantaisie qui l'attache au clair-obscur des heures crépusculaires. Une libre excursion lui semble le meilleur synonyme du labeur instructif et le plus sûr apprentissage de son art : en voyage, il peint allègrement sur nature, et grave ensuite, à l'atelier, d'après ses études. Il a déjà parcouru les Vosges, la Normandie, la Bretagne ; il connait par cœur les ruelles pittoresques et les pierres vénérables du vieil Amiens, dont il montrait la cathédrale au Salon de 1912 ; et partout, dans son tour de France, ce jeune homme est de ceux qui veulent entendre cette musique muette de l'atmosphère et de la couleur, où le paysage ne devient pas seulement un « état », mais une création de l'âme.

RAYMOND BOUYER



205



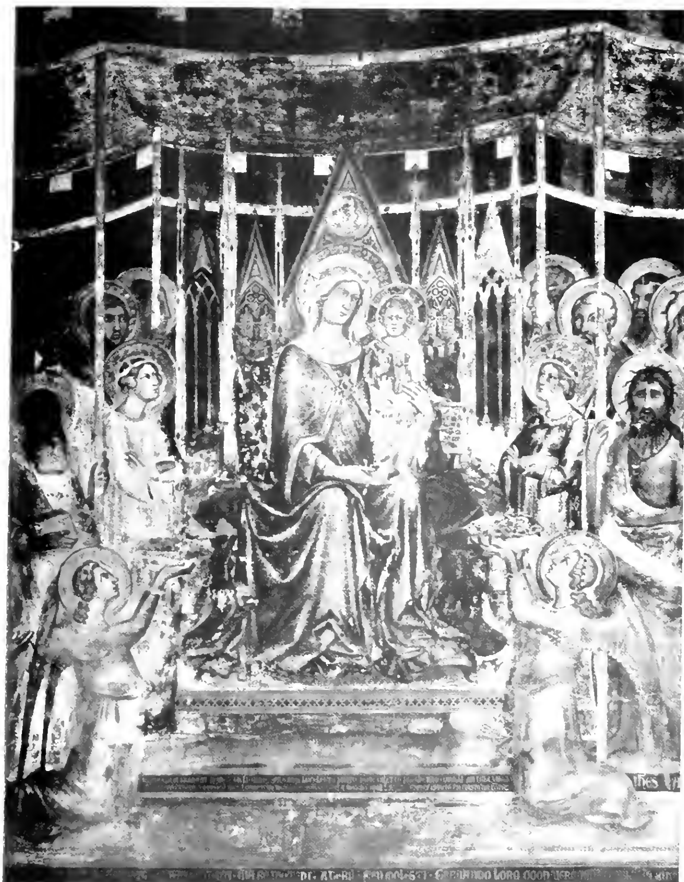
LES TRÉCENTISTES SIENNOIS

SIMONE MARTINI ET LIPPO MEMMI



LES noms de Simone Martini et de Lippo Memmi sont indissolublement liés dans l'histoire de la peinture siennoise au XIVe siècle. Un tableau conservé à Florence, aux Offices, porte leurs deux signatures; des témoignages anciens affirment qu'ils collaborèrent à d'autres œuvres; Simone épousa la sœur de Lippo, et il est presque certain que pendant plusieurs années, ils formèrent un seul atelier où travaillait encore Donato, le frère de Simone : le cas n'est pas rare en Italie de ces familles d'artistes constituées en *bottega*. De Donato, nous ne savons rien, sinon qu'il accompagna son frère à Avignon et qu'il mourut en 1347. Pour Simone et pour Lippo, les renseignements sont moins restreints, et une grande part de leur œuvre nous a été conservée.

Simone Martini est un des plus grands maitres de cette école siennoise qui reçut son élan et sa direction de Duccio di Buoninsegna, et l'on peut même dire un des plus grands maitres de l'école italienne trécentiste tout entière. Lippo Memmi marcha fidèlement sur ses traces, mais en gardant une personnalité; c'est un artiste plus modeste, encore qu'il soit d'un haut mérite : sa *Vierge de majesté* de San Gimignano, inspirée de celle



Cliché Alinari.

Simone Martini. — Vierge de Majesté (fragment).

Fresque. — Sienne, Palais municipal.

conservée à Naples : *Saint Louis de Toulouse couronnant son frère, le roi Robert d'Anjou*, grand tableau sur bois à l'église de San Lorenzo Maggiore.

Simone, cependant, dut revenir assez rapidement en Toscane. Son grand polyptyque de Pise fut peint en 1320[1]. En 1321 et en 1322, nous le trouvons à Sienne, occupé de divers travaux : il restaura sa grande fresque



SIMONE MARTINI. — GUIDORICCIO DA FOGLIANO. Cliché Alinari.
Fresque. — Sienne, Palais public.

de la *Maestà*, au Palais public, qui se ruinait déjà de son temps ; il exécuta, dans le même palais, d'autres peintures, qui sont perdues, spécialement à la loggia ; en 1321, il peignit un polyptyque pour le couvent des dominicains d'Orvieto, aujourd'hui au musée de l'Œuvre du Dôme de la même ville ; en 1322, un *Saint Christophe* sur la couverture d'un livre de comptes de la Seigneurie et un écu aux armes du podestat. En 1324, il épousa la sœur de Lippo Memmi. C'est à cette époque que M. Venturi fixe le séjour

1. Bonaini, *Memorie inedite*, p. 38.

de Simone à Assise, où il décora de nombreuses fresques une des chapelles de la basilique de Saint-François; Mme Agnès Gösche croit, au contraire, qu'il se rendit à Assise plus tard, entre les années 1333 et 1339[1]; la question n'a pas grande importance, car les œuvres de Simone Martini présentent beaucoup d'unité, au point qu'il est imprudent de les vouloir classer chronologiquement pour des raisons de style. Quoiqu'il en soit, de 1326 à 1335, Simone Martini fut constamment occupé à Sienne; deux seules œuvres datées de cette période nous ont été conservées : le merveilleux *Portrait équestre du condottiere Guidoriccio da Fogliano*, au Palais public de Sienne (1328), et l'*Annonciation* des Offices, à Florence (1333). Son activité fut alors assez variée; à deux reprises, nous le trouvons voyageant pour le compte de l'État dans le Dominio siennois, employé bien probablement à des travaux ou à des inspections d'architecture militaire (1326, 1329). A Sienne même, au Palais public, il décore l'autel de la chapelle (1329 et 1332), peint à fresque la vue de deux châteaux forts des frontières siennoises, Arcidosso et Castel del Piano (1331). En 1335, il peint une Madone sur la façade du palais Petrucci[2]. Et bien que l'on sache que les ateliers de peintre, au XIVe et au XVe siècle, acceptaient les commandes les plus humbles, ce n'est pas sans étonnement que l'on voit Simone Martini, dont la réputation était alors à son comble et avait même dépassé les confins de la Péninsule (c'était en l'an 1327), recevoir les payements suivants : 30 livres pour 720 lis d'or doubles; 3 livres 4 sous pour 16 lions doubles aux armes du peuple; 6 livres 8 sous pour des frises; 4 livres pour la peinture de 20 hampes.

Il travaillait à un *Couronnement de la Vierge*, à la place Paperoni, près de la porte Camollia, quand un cardinal, qui se rendait à Avignon, l'emmena avec lui; il abandonna la fresque quand elle n'était encore que dessinée au cinabre[3].

1. M. Venturi (*op. cit.*) et Mme Agnès Gösche (*Simone Martini :* Leipzig, 1899) choisissent, pour le séjour à Assise, les périodes 1322-1326 et 1333-1339, pour la raison qu'on ne possède aucun document sur Simone à Sienne durant ces années; cela n'est vrai qu'en partie : en 1324, Simone s'y maria; en 1335, il peignit une Madone sur la façade du palais Petrucci.

2. Cette Madone, identiquement décrite par Lorenzo Ghiberti, Vasari et le P. della Valle (*Lettere sanesi*), se trouvait au-dessus de l'escalier qui conduit de San Giovanni au Dôme; elle fut détruite en 1798; della Valle la put donc voir, et c'est lui qui en releva la date donnée par une inscription.

3. Ce voyage eut lieu après 1335 (fresque datée du palais Petrucci, à Sienne) et, au plus tard, en 1339, date à laquelle un curé siennois lui signa une procuration près la curie d'Avignon. Cette procuration put être faite, à la vérité, alors que Simone était déjà établi à Avignon; la critique a donc

Il reste des traces fort minimes de l'activité de Simone durant les quelques années qu'il passa à Avignon. On lui attribuait autrefois *les Prophètes* de la Salle de l'Audience, au château des Papes, et la décoration des chapelles de Saint-Jean et de Saint-Martial, qui n'ont en vérité rien de commun avec sa manière, ni même avec celle de l'école siennoise[1]. Fut-il chargé de quelque série de grandes fresques ? Notre ignorance à ce sujet est absolue. Nous ne possédons plus, uniquement, que trois œuvres que l'on puisse rapporter avec certitude à cette période : la Vierge du porche de Notre-Dame-des-Doms, le tableau daté de la Galerie de Liverpool (1342), et la miniature du Virgile de l'Ambrosienne, à Milan. D'autres peintures furent exécutées alors, dont le souvenir seul nous a été conservé ; et l'on peut supposer que la production de Simone, à Avignon, fut beaucoup plus considérable ; on sait qu'il avait emmené son frère Donato, peintre comme lui, et qui faisait partie de son atelier.

Quels souvenirs pourtant n'évoque point ce séjour du maître siennois sur les bords de notre Rhône ! Il y devint l'ami de Pétrarque ! Il y fit le portrait de Laure !

> Ma certo il mio Simon fu in Paradiso.
> Onde questa gentil donna si parte :
> Ivi la vide et la ritrasse in carte.
> Per far fede qua giu del suo bel viso.

discuté à ce sujet pour préciser le temps que Simone passa en France : les uns admettent qu'il quitta Sienne en 1335 ; les autres, en 1339 ; il n'y a pas de raison valable pour décider cette question, d'importance assez relative, d'ailleurs ; les livres de comptes de la curie qui se rapportent aux années du séjour de Simone à Avignon n'ont malheureusement pas été conservés.

On a discuté aussi pour savoir quel était le cardinal qui emmena Simone, et l'on a prononcé deux noms : Annibale di Ceccano et Jacopo Stefaneschi.

1. On les donne généralement aujourd'hui à Matteo Gianotti de Viterbe, qui fut comme le chef d'entreprise de la décoration du château des Papes après la mort de Simone Martini, ainsi que l'ont établi les recherches de M. E. Muntz, *les Peintures de Simone Martini à Avignon* (*Mémoires de la Société nat. des antiquaires de France*, 1885), *les Peintres d'Avignon pendant le règne de Clément VII* (*Bulletin monumental*, 1889), et du P. H. Denifle, *Ein Quaternus rationum des Malers Matteo Gianotti von Viterbo in Avignon* (*Archiv für Litteratur und Kirch-Geschichte des Mittelalters*). Il faut remarquer, toutefois, que les documents retrouvés se rapportent tous à des travaux actuellement détruits, les plus importants étant les décorations de la Salle du Consistoire, dite Salle brûlée. En 1346, Matteo da Viterbo travaillait dans la Salle de l'Audience, où sont conservées les figures des Prophètes qu'on lui attribue aujourd'hui, sans cependant que les documents soient précis à cet égard. Quoi qu'il en soit, il semble que ces Prophètes, les fresques des chapelles Saint-Jean et Saint-Martial, et aussi celles de la Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, aient été exécutées, sinon par la même main, du moins sous une même direction ; on sait que Matteo Gianotti avait autour de lui toute une compagnie de peintres recrutés en France et en Italie.

L'opra fu ben di quelle che nel cielo
Si ponno imaginar, non qui tra noi,
Ove le membra fanno a l'alma velo [1].

C'est sur la prière de l'amant de Laure que Simone prit en main le *stile* :

Quando giunse a Simon l'alto concetto
Ch'a mio nome gli pose in man lo stile [2].

On s'est demandé si le peintre n'exécuta pas deux portraits de Laure, une miniature — *in carte*, sur le papier — et une fresque dont les contours auraient été marqués à la pointe, *lo stile*, s'il est du moins légitime d'interpréter dans ce sens spécial le mot italien qui signifie aussi crayon. On discute en tout cas sur des œuvres perdues. La miniature a disparu, et la fresque où l'on suppose que Simone aurait mis les traits de Laure, le *Saint Georges délivrant la princesse*, qui se trouvait sous le porche de Notre-Dame-des-Doms, est entièrement détruite. Le souvenir nous en a été conservé par des descriptions et par un dessin à la plume du XVIIe siècle, récemment identifié par M. G. De Nicola, qui a également retrouvé, dans une miniature du *Codice di San Giorgio*, une indubitable imitation de la fameuse fresque d'Avignon, et peut-être même, s'il faut l'en croire, une copie du portrait de Laure [3]. La précise érudition de M. G. De Nicola a corrigé, en outre, à ce sujet, deux erreurs traditionnelles : le donateur du *Saint Georges* n'est pas le cardinal di Ceccano, mais bien le cardinal Stefaneschi, qui y fit peindre ses armes et inscrire des vers latins extraits

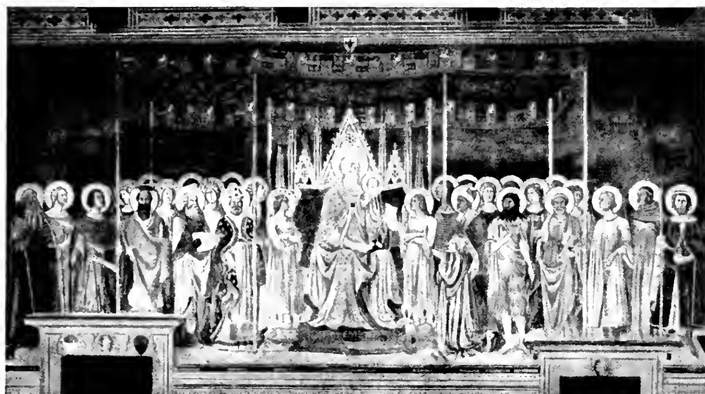
1. *Sonetti e canzoni*, LXXVII. Mais, certes, mon Simon fut au Paradis — d'où vient cette gentille dame ; — c'est là qu'il la vit et qu'il la portraictura sur le papier — pour faire foi ici-bas de son beau visage. — L'œuvre fut bien de celles que dans le ciel — on peut imaginer, et non ici parmi nous — où les membres font à l'âme un voile.

2. *Sonetti e canzoni*, LXXVIII. Quand vint à Simon la haute pensée — qui, en mon nom, lui mit en main le crayon.

3. G. De Nicola, *l'Affresco di Simone Martini ad Avignone* (*Arte*, 1906). Le dessin se trouve à la Bibliothèque du Vatican (Cod. Barb. lat. 4426, p. 36), avec plusieurs autres de la même main, envoyés au cardinal Barberini par Suarez, évêque de Vaison, près Avignon, entre 1633 et 1666, et représentant divers monuments de la France, et spécialement du Comtat Venaissin. — Pour le *Codice di San Giorgio*, qui se trouve à Rome également, à l'Archivio di San Pietro, M. Hermann y veut retrouver une œuvre de Simone Martini lui-même (*il Miniatore del Codice di San Giorgio*, dans *Scritti varii di filologia a E. Monaci*, Rome, 1901). M. G. De Nicola (*op. cit.*) le croit, avec beaucoup plus de raison, d'un artiste placé sous la double influence de Simone et de la France.

partie des vêpres du saint par lui composées, tandis qu'on les croyait autrefois de Pétrarque.

Le portrait de Laure n'est pas la seule œuvre que Simone fit à la requête de Pétrarque. Sur la première page d'un Virgile commenté par Servius, il peignit une délicieuse miniature où l'on voit Servius relevant une tenture pour montrer à Énée Virgile couché et écrivant; au-dessous, un berger et un bûcheron sont là pour représenter les Bucoliques



Lippo Memmi. — Vierge de majesté. Cliché Alinari.
Fresque. — San Gimignano, Palais du podestat.

et les Géorgiques. Pétrarque inscrivit de sa main les vers suivants :

Mantua Virgilium qui talia carmina finxit.
Sena tulit Symonem digito qui talia pinxit,

fantaisies un peu pédantes, mais gracieuses, de ces deux grands esprits qui travaillèrent avec tant d'ardeur à rendre à l'Italie la culture antique et le sentiment de la beauté.

Les relations de Simone et de Pétrarque furent d'assez courte durée. Pétrarque quitta Avignon en 1340; il y revint en 1342, mais pour fort peu de temps. En 1344, Simone mourait loin de sa patrie et des siens, à qui il laissa une maison, des terres et quelque argent.

C'est à Sienne et à Assise qu'on trouve les œuvres les plus considérables de Simone Martini : la grande *Maestà* et le *Portrait équestre de Guidoriccio da Fogliano*, dans une même salle du Palais public à Sienne, les scènes de la *Vie de saint Martin*, dans la basilique de Saint-François à Assise. Il est intéressant de noter tout de suite qu'elles sont peintes à fresque ; ce n'est pas la moindre des innovations qu'apporta Simone Martini à l'enseignement de Duccio, qui travailla surtout, et peut-être même exclusivement, à des tableaux *a tempera* et sur panneau.

Le *Portrait équestre de Guidoriccio da Fogliano* est une œuvre d'un réalisme vigoureux, unique dans l'ensemble de la création du peintre, voire même dans le grand art tout entier du XIVe siècle. Condottiere de l'armée siennoise au siège heureux de Montemassi, la Seigneurie voulut qu'il fût représenté sur le théâtre même de sa victoire ; les places fortes de Montemassi et de Sassoforte, avec leurs hautes murailles, leurs tours, leurs machines de guerre, le camp siennois, ses tentes, ses palissades, où sont appuyés des bannières, des lances, des boucliers, forment un fond d'une curieuse vérité à la figure du général, gros homme à figure grasse, brutale, autoritaire, admirablement campé sur un cheval de bataille, caparaçonné à ses couleurs.

La *Maestà* occupe toute l'immense paroi qui fait face à ce robuste portrait. Au milieu, la Vierge tenant l'Enfant dans ses bras, est assise sur un trône gothique placé sur une estrade. Des apôtres, des saints et des anges, forment deux groupes de chaque côté du trône. Les apôtres tiennent les hampes d'un dais qui domine la composition entière. On retrouve au premier plan, agenouillés comme dans la *Maestà* de Duccio, les quatre saints protecteurs de la ville, Ansanus, Victor, Crescence et Sabin. La fresque est encadrée d'une large bordure où des motifs décoratifs relient entre eux des *tondi* dans lesquels sont peintes des figures de saints et les armoiries siennoises ; cela donne à l'ensemble l'apparence d'une immense et somptueuse tapisserie.

On aperçoit dès l'abord ce que Simone a conservé de son maître Duccio : la disposition des personnages, la notion particulière de la beauté ; certaines têtes semblent copiées du retable de l'Œuvre du Dôme ; nous noterons plus loin les distinctions qu'il faut établir à ce sujet. Mais il y a une grande nouveauté. Simone a rompu les seules attaches byzan-



tines qui retenaient encore son maître. La théorie, les idées, les aspirations de Duccio étaient nettement modernes et originales: il gardait toutefois quelque chose des traditions qu'il avait vivement combattues; ses groupements sont le plus souvent compacts et surchargés: dans la *Maestà*, la Vierge et les saints qui l'accompagnent remplissent trop le cadre, sont écrasés par les apôtres des niches. Simone donne de l'air et de l'espace à sa composition; il invente ce haut dais qui fait de cette réunion de saints et d'anges comme une apothéose; il sépare ses figures, leur laisse à chacune une large place pour se mouvoir et respirer. Duccio s'était efforcé de varier ses registres de personnages; il y avait réussi, mais les registres subsistaient; il n'y en a plus trace chez son disciple. Le pas est décidément franchi du XIII[e] au XIV[e] siècle; c'est un art entièrement nouveau et libéré.

Il y a plus d'aisance dans la conception; les sentiments sont exprimés avec plus de facilité, de souplesse, de vivacité. Tous les regards ne sont point identiques, comme chez Duccio; les apôtres osent bouger et vivre de leur vie; les cœurs ne répriment plus leur élan vers la Vierge. Deux anges agenouillés, au premier plan, donnent à la fresque sa signification; ils tendent à la Vierge des vases remplis de fleurs; le geste traduit, avec beaucoup de clarté et de force, l'hommage passionné que la cour divine tout entière met aux pieds de la sainte mère de Dieu. En un mot, Simone parle une langue plus flexible, mieux formée, plus travaillée que celle de son maitre. Mais est-elle aussi riche? Rend-elle des accents aussi intenses, aussi profonds? Je ne le crois pas, et je dirai pourquoi tout à l'heure.

A qui est-on redevable de ces caractères nouveaux? A ces courants d'idées qui entrainent nécessairement les artistes d'un même temps vers un même but? Au mérite personnel de Simone? A l'influence de Giotto? A ces trois causes réunies, sans doute. Giotto dut certainement produire une vive impression sur le peintre siennois; c'est bien probablement de lui qu'il prit le goût des compositions claires, désencombrées, où le nombre des personnages est réduit à son minimum, telles que nous allons les voir dans la chapelle Saint-Martin, à Assise; Simone y reste cependant disciple fidèle de Duccio, dont il conserve les idées essentielles en leur donnant seulement un tour plus nettement moderne.

La décoration de cette chapelle forme un ensemble considérable. A l'entrée, sur l'intrados de l'arc, Simone peignit huit figures de saints en pied, par groupe de deux : *Sainte Catherine* et *Sainte Madeleine, Saint François* et *Saint Antoine*, *Saint Louis roi* et *Saint Louis de Toulouse*, *Sainte Élisabeth* et *Sainte Claire*. A l'intérieur, au-dessous de l'arc, *le Donateur, cardinal Gentile Partino da Montefiore, s'agenouille aux pieds de saint Martin*.

La vie du saint est racontée en dix fresques couvrant la muraille et la voûte. A gauche, *Saint Martin, à cheval, coupe son manteau ;* et, à côté, *Jésus, entouré d'anges et vêtu du manteau donné au pauvre, visite le saint durant son sommeil ;* dans une lunette, au-dessus, *Saint Ambroise, qui s'était endormi au milieu de la messe, a la vision des obsèques de saint Martin*[1]. Sur la paroi de droite sont disposés, dans un ordre identique : *l'Empereur Constance, qui fait saint Martin chevalier*, puis, *le Saint qui, accusé de lâcheté pour son refus de continuer la carrière militaire, offre de marcher contre les barbares, armé de la seule croix*, et, dans la lunette, la *Messe d'Albenga*, pendant laquelle des anges entourent d'une draperie les bras du saint. A la voûte, quatre fresques complètent la série : *l'Empereur Valentinien vénère le saint*, la *Mort du saint*, ses *Funérailles*, la *Résurrection d'un enfant*. Aux trois fenêtres de la chapelle, dont on suppose que les vitraux furent exécutés sur les dessins de Simone, on trouve encore dix-huit têtes de saints.

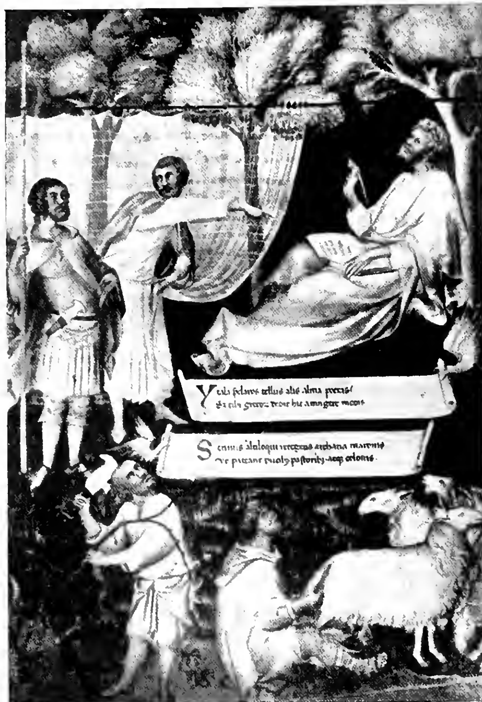
Certaines des grandes fresques sont à peu près ruinées : *Saint Martin donnant son manteau*, *Saint Martin vénéré par l'empereur Valentinien*, la *Résurrection d'un enfant*. Parmi les autres, la *Mort* et les *Funérailles du saint* valent surtout par des détails de facture et d'expression ; l'ensemble manque de clarté, de légèreté, de souplesse. Certes, elles sont loin d'être sans intérêt ; mais elles souffrent du voisinage de trois œuvres exquises : l'*Apparition du Christ à saint Martin*, *le Saint créé chevalier*, le *Renoncement au métier des armes*.

On sent devant ces joyaux siennois, que Simone a emprunté peu

1. Cette fresque a été expliquée d'une façon différente par M. Venturi, qui, ne remarquant pas que le saint est endormi, veut qu'elle représente *Saint Martin prenant congé de saint Hilaire*. — H. Thode (*Saint François d'Assise et les Origines de l'art de la Renaissance en Italie*, Paris, 1904) veut y voir *Saint Martin en extase*. J'appuie mon interprétation sur un passage très précis de la vie de saint Martin, dans la *Légende dorée*.

de chose à Giotto, la composition pittoresque tout au plus : je veux dire, l'équilibre harmonieux et habile des masses, la disposition des figures en dehors de leur signification et de leur rôle, une conception du sujet plus resserrée, plus concentrée, moins riche de personnages accessoires. Mais, volontairement, il ne s'est pas soucié de donner à son invention ce caractère de vie psychologique intense, virile et dramatique qui est l'essence même de l'art de Giotto ; il reste pour le fond nettement siennois ; il ne s'éloigne pas de Duccio, son vrai maître ; il peint comme lui des récits réalistes, familiers et attendris.

Voyez cette fresque délicieuse où l'empereur Constance crée saint Martin chevalier. Simone fait un effort visible pour donner à l'empereur le type romain conventionnel, costume, face imberbe, profil classique. Mais il met dans cette figure qu'on attendrait énergique tant de douceur câline, le contraste est si imprévu entre cette tête de médaille antique et cette expression de grâce délicate et presque dévote, que le sourire vient aux lèvres et que l'on comprend aussitôt combien le



Cliché Brogi.

SIMONE MARTINI. — SERVIUS ET VIRGILE.

Miniature du *Virgile de Pétrarque*.

réalisme de Simone est extérieur, combien il est éloigné de la puissante pénétration des âmes du grand peintre florentin ; souvenez-vous de la dureté vraiment romaine du Pilate que Giotto peignit à l'Arena.

L'empereur donc ceint de l'épée le nouveau chevalier à qui un homme agenouillé chausse les éperons. Martin, les yeux au ciel, les mains jointes, semble prier. Près de lui, des servants portent sa coiffure et ses armes, son faucon. Et devant un portique très remarquablement rendu, un groupe de musiciens donne à la scène tout entière un cachet de vérité, de vie prise sur le vif, dont je ne sais point d'exemple aussi impressionnant dans le XIV[e] siècle. Le concert est étrange pour une cérémonie guerrière : trois voix se marient à la mandore et à la double flûte. Costumes variés et pittoresques, têtes de caractère dont certaines semblent des portraits à peine stylisés, quel cortège d'un réalisme inattendu pour les deux figures idéales et un peu fades de l'empereur et du saint !

Les contrastes ne sont pas moins curieux dans la fresque où saint Martin renonce au métier des armes. Dans un paysage fantastique, aux rochers invraisemblables, entre lesquels coule un ruisseau qu'on ne pouvait rendre d'une façon plus puérile, des tentes sont dressées avec leurs nervures bien marquées, leurs écussons et leurs décorations aux couleurs vives, leurs cordages tendus. L'empereur assis regarde avec étonnement le saint qui tient la croix et ne veut pas d'autre arme pour marcher contre les barbares. Cette fois encore, ces deux figures donnent l'impression de quelque page de missel peinte par un pieux moine à la main merveilleusement habile. Mais, comme les musiciens dans la composition précédente, quatre guerriers nous ramènent violemment dans la vie réelle : l'un d'eux se fait compter sa solde ; un autre regarde le saint en jouant avec sa lourde épée ; le troisième, appuyé sur sa lance, coiffé d'un haut chapeau pointu à grandes raies colorées, le casque pendu à la ceinture, a bien la tête brutale d'un soldat des compagnies d'aventure. Les vérités les plus rudes côtoient ainsi l'idylle. Comme Duccio, Simone Martini s'amuse tour à tour à copier le monde extérieur dans ses particularités ou se laisse entraîner à l'expression lyrique de la tendresse et de la piété siennoises, mais ses moyens techniques, infiniment plus souples, plus nombreux, plus variés, lui permettent d'aborder des sujets et des difficultés qui étaient interdites à son maître.



Cliché Alinari.

SIMONE MARTINI. — SAINT MARTIN S'OFFRANT A COMBATTRE LES BARBARES ARMÉ D'UNE CROIX.

Fresque. — Assise, Église Saint-François.

Voyons encore l'*Apparition du Christ à saint Martin durant son sommeil*. Le saint est couché dans un lit bas, contre lequel est appuyé le coffre à linges : une petite voûte, au-dessus de sa tête, forme une sorte de dais d'où descend une tenture ; le peintre note jusqu'aux broderies du traversin et des draps. Jésus, tout enveloppé du manteau que saint Martin avait donné au pauvre, montre aux anges qui l'accompagnent le saint endormi. La figure du Christ est grave et, il faut le dire, n'est pas très heureuse. Les anges sont exquis : candeur, bonté débordante, docilité, humilité, amour ! Ils écoutent le Maître ; ses paroles les font frissonner comme une caresse. La piété siennoise sera-t-elle nulle part chantée avec plus de délicatesse et de grâce ?

Un problème assez curieux se pose à ce sujet ; il se posera à peu près dans les mêmes termes à propos de la technique. Simone Martini, pour la souplesse et la variété de l'expression, dépasse indubitablement Duccio, et de beaucoup. Sa composition est plus claire, plus aérée, plus vive. Souvenez-vous de l'éloquence, de l'élan de sa *Maestà* du Palais public. Pensez encore à la *Messe d'Albenga*, au geste ardent dont saint Martin élève l'hostie. Nous ne retrouvons rien de semblable chez Duccio, comme nous n'y rencontrons que fort peu de ces types nettement différenciés, habilement rendus, qui abondent au contraire dans les œuvres de Simone. Le champ du disciple est plus étendu que celui du maître. Je ne pense point cependant qu'il ait une aussi haute valeur. Simone n'atteint pas le sérieux, la grandeur, le puissant lyrisme de Duccio. Le recueillement, la passion contenue de la *Maestà* du musée de l'Œuvre du Dôme sont des sentiments trop forts pour l'âme légère et facile de Simone. Ses madones sont gracieuses et tendres : elles n'ont point la majesté divine de la Vierge de Duccio ; elles n'ont point cette vie intérieure si intense que seuls savent exprimer les artistes de génie ; ils sont charmants, ces saints, ces anges que peignit Simone, bons, doux, aimants, purs et sans tache ; mais on les devine un peu enfantins ; leur religion ne les possède pas tout entiers ; elle est apprise ; elle n'est pas innée ; c'est presque de la dévotion seulement, qui laisse place, aux heures où l'on ne prie plus, à des pensers que l'on devine un peu frivoles et profanes. Cela n'est pas, je le sais, pour déplaire à beaucoup, mais Duccio puisait à des sources plus profondes.

Les êtres qu'imagine Simone ne prétendent pas à la grandeur d'âme !

Allez dans le transept droit de la Basilique inférieure où il représenta tout un groupe de saints et de saintes. Si la *Sainte Élisabeth* couronnée est le portrait d'une grande dame en un moment de piété, la *Sainte Claire* menue, douce, sérieuse, ne parvient point à cacher sa délicieuse coquetterie; la bouche est fine, petite, à peine sensuelle, les grands yeux sont modestement baissés; mais avec quelle savante élégance n'a-t-elle pas ceint son front du bandeau blanc des Clarisses! Comme elle a bien su disposer les plis du voile qui lui couvre la tête et qui encadre son cou rond et nu! Jusqu'à l'auréole si finement ciselée de fleurs et de chérubins qu'elle semble une parure! Saint François aurait eu peine à reconnaître sous ces apprêts mondains sa compagne des mauvais jours, celle qui fonda le plus rigoureux des ordres de femmes!

Simone fut le peintre de la grâce. Comme il ne visa point à l'expression des grands sentiments, il ne chercha pas non plus, ou bien rarement, la grande beauté. Il préfère les régions moyennes où il règne en maître élégant et facile. Ne demandez point à son œuvre quelqu'une de ces fortes émotions d'art dont Duccio est prodigue; dans aucune composition de Simone vous ne rencontrerez ces lignes pleines, harmonieuses, riches, profondément expressives qui font le prix incomparable de *la Déposition* du retable de l'Œuvre du Dôme, par exemple; pensez encore au Christ du jardin des Oliviers, au Christ apparaissant à Madeleine, à la tenue de ces silhouettes, franches, décidées, aristocratiques et presque hautaines malgré leur tendresse. Rien d'analogue chez Simone. Et de même, s'il a su conserver toutes les douceurs du coloris de Duccio, il en a, semble-t-il, volontairement éliminé les beaux tons chauds et puissants qui lui donnaient tant de vigueur.

Est-ce incapacité technique? Tout au contraire. Il n'y a pas de peintre trécentiste qui soit plus maître de ses moyens et de son métier. Ses architectures sont dessinées avec une netteté, une justesse telles qu'on ne peut assez s'étonner en pensant qu'elles ont été établies sans aucune notion méthodique de la perspective. Sa connaissance de l'anatomie n'est pas moins empirique, et cependant quelle aisance dans les mouvements de ses figures, quel modelé excellent, quelle étonnante plasticité, quelle vérité! Examinons à ce point de vue une fresque quelconque de la chapelle Saint-Martin, l'*Apparition du Christ pendant le sommeil du saint*: l'ange

qui se trouve à la droite de Jésus est placé de trois quarts, les bras croisés sur la poitrine. Ce serait un jeu sans doute pour un peintre moderne de rendre sans erreur une pose semblable; les raccourcis ne sont pas bien compliqués. Simone toutefois est peut-être le seul de tous les trécentistes à vaincre ces difficultés avec autant d'aisance et de succès; c'est très probablement le meilleur dessinateur de son temps, le plus souple en tout cas et le plus naturel; ses figures n'ont point cette apparence schématique, trop rudement simplifiée qu'on rencontre alors chez la presque unanimité des peintres. S'il n'a pas conservé le sentiment de la grande beauté, s'il le remplace volontiers par l'élégance, ou la grâce un peu maniérée, Simone n'en est pas moins l'héritier le plus direct de Duccio — qu'il dépasse même, en ce sens, de beaucoup — pour ce dessin très poussé dans le détail, léger, fin, précis, sans lourdeur ni pédanterie. Voyez à ce sujet, dans l'*Empereur créant saint Martin chevalier*, le groupe des musiciens et plus spécialement le joueur de mandore : a-t-on jamais, au XIVe siècle, analysé avec plus de pénétration la figure humaine? Voyez encore les mains qui pincent ou pressent les cordes de l'instrument; elles sont d'une vérité absolue, malgré les difficultés de la pose et des mouvements; par cette habileté technique si supérieure à celle de tous les peintres de son temps, Simone devance son siècle et fait penser à un



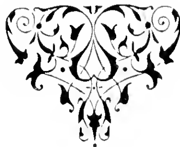
SIMONE MARTINI. — SAINTE CLAIRE.
Assise, église Saint-François

artiste avec lequel il a d'autres points de ressemblance : Fra Angelico lui aussi mêlait les tendances réalistes au lyrisme religieux, et à peu près dans les mêmes proportions, mais sans avoir le mérite d'être, comme Simone, un innovateur.

Les fresques d'Assise, pour le coloris, présentent un intérêt moins grand. On dirait une immense page de missel, peinte à la gouache, avec ce même goût qu'avaient les miniaturistes pour les nuances pâles, un peu fades, juxtaposées à des tons du plus vif éclat. Cette science consommée qu'avait acquise Duccio dans le maniement d'effets peu nombreux, Simone, en général supérieur à son maître dans la technique, ne sut point en conserver tous les mérites. Ses couleurs, tendres ou chaudes, toutes rompues à la manière siennoise, sont fort agréables en elles-mêmes, mais elles ne s'harmonisent point avec le charme et le grand goût que Duccio possédait; elles ne sont pas relevées par ces accents vigoureux et profonds qu'on trouve dans le retable de l'Œuvre du Dôme, ces outremers précieux bordés d'or, ces beaux rouges si variés. Simone Martini tenta d'augmenter ses moyens d'expression pour la couleur comme il l'avait fait pour le dessin, mais les résultats furent moins heureux. Son goût pour le réalisme pittoresque le détermina à mettre dans ses fresques d'Assise des vêtements, des tentures d'étoffe quadrillée qui donnent à l'ensemble de la vérité, mais qui produisent aussi des effets bariolés assez peu réussis; c'est dans le coloris que l'union se fait le moins bien entre les deux tendances de Simone à la douceur et au caractère. Il faut toutefois constater que ces défauts disparaissent presque entièrement dans ses tableaux sur bois, de dimensions moins grandes et de sujet beaucoup plus simple.

L. GIELLY

(A suivre.)





Vue du Colisée. Cliché Alinari.
Façade occidentale.

NOTES SUR L'HISTOIRE DES MONUMENTS DE ROME

LE COLISÉE



ANS l'histoire de l'architecture romaine, il n'est pas de monument plus illustre que le Colisée. Il suffit de nommer Rome pour que tout voyageur revoie dans son souvenir la ruine prodigieuse, aux immenses arcades de tuf rougi, qui dresse sa masse entre les cyprès du Palatin et les yeuses noires du Cœlius. D'ailleurs, ce chef-d'œuvre de l'architecture impériale a été étudié cent fois, et nous ne prétendons point recommencer ici l'analyse de cette construction démesurée. Toutefois, sur cette création dans laquelle s'est traduit l'idéal esthétique du Haut Empire et qui reste l'exemple le plus populaire de l'architecture romaine, tout n'a pas encore été dit. Entre le temps où l'amphithéâtre a été édifié et celui où les

archéologues ont commencé d'en étudier sérieusement les vestiges, le Colisée, malgré la ruine de la civilisation qu'il commémore, a vécu d'une vie tantôt paisible et tantôt tragique, mais toujours étrange, qui mérite d'intéresser à la fois l'historien et l'artiste. Les archives romaines fournissent sur les vicissitudes du Colisée, durant le moyen âge et la Renaissance, des renseignements curieux, dont certains n'étaient pas connus ou l'étaient mal. On s'est proposé de grouper ici, sous une forme brève, les plus caractéristiques de ces faits, afin de reconstituer la longue existence tourmentée d'un des monuments les plus considérables de toute l'histoire de l'art [1].

I

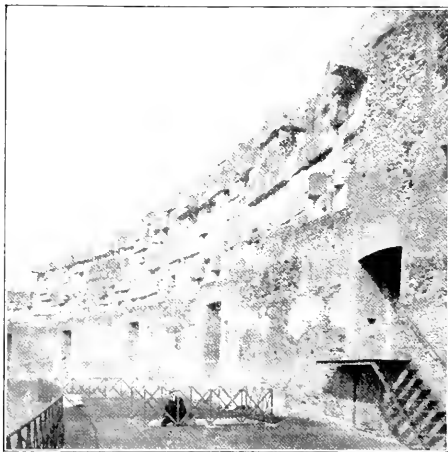
L'immense amphithéâtre dont Vespasien jeta les fondements à l'emplacement du lac où Néron avait donné des fêtes et des orgies monstrueuses, fut inauguré par Titus en 80, un an avant sa mort, et embelli par Domitien; c'est en raison de la part qu'avaient prise à sa construction ces trois empereurs de la Maison Flavia qu'il reçut le nom d'*Amphitheatrum Flavium ;* mais il était loin d'être achevé au temps de son inauguration, malgré la hâte qu'on y avait mise. Plus tard, on employa, pour terminer les parties hautes, des matériaux de toute espèce et de toute provenance. Une paroi entière du Colisée, dans la partie Nord, est construite de fûts de colonnes, de chapiteaux, de linteaux, de blocs de marbre et de pierre entassés sans ordre ; n'est-ce pas une fortune singulière, pour un monument qui devait, pendant des siècles, fournir des matériaux destinés à en construire tant d'autres, que d'avoir été lui-même achevé, par ses premiers architectes, avec les dépouilles de constructions antérieures ?

Nerva et Trajan, puis, plus tard, Eliogabal, Alexandre Sévère, Gordien

1. Principales sources : F. Gori, *Memorie del Colosseo.* Rome, 1875. — Gio. Marangoni, *Delle Memorie... dell'Anfiteatro Flavio.* Rome, 1746. — Neralco, *Descrizione del Colosseo.* Rome, 1763. — P. Colagrossi, *L'Anfiteatro Flavio nei suoi venti secoli di storia.* Rome, 1912. — Filippo Clementi, *Il Colosseo.* Rome, 1912. — Fr. Cerasoli, *Nuovi Doc. sulle vicende del Colosseo.* Rome, 1903. — Homo, *Lexique de topog. romaine.* Paris, 1900. — Otto Richter, *Topographie der Stadt Rom.* Munich, 1901. — Lanciani, *Ruins of Rome.* Boston, 1897, p. 367, avec abondante bibliographie ; et *Bull. Arch. Com.* Rome, 1880, p. 211. — Platner, *The Topography of ancient Rom.* Boston, 1911, p. 325. — Enfin Carlo Fea, qui a publié, au commencement du siècle dernier, nombre d'études sur le Colisée.

s'appliquèrent à l'embellir ou à le restaurer, car il fut plusieurs fois frappé de la foudre ou endommagé par des tremblements de terre. Lors de son inauguration, cinq mille bêtes féroces y avaient été sacrifiées devant les cinquante mille spectateurs qui pouvaient y prendre place[1]. Les Romains en tiraient une fierté dont les poètes nous ont gardé l'écho.

« Que la barbare Memphis ne vante plus ses merveilles, écrivait Martial (*De Spectaculis*), ni Babylone l'effort de son travail assidu ; que les doux Ioniens ne célèbrent plus leur temple de Diane Trivienne et qu'ils cachent leur autel couvert de cornes ; que les Cariens ne portent pas aux nues leur Mausolée dont le sommet semble atteindre le ciel ; toute œuvre le cède à l'amphithéâtre Césarien ; seul entre tous, il doit être célébré par la Renommée. »



Cliché Moscioni.

MUR SEPTENTRIONAL DU COLISÉE.

Construit avec des matériaux pris à d'autres monuments.

Bien des siècles plus tard un personnage de l'Arétin devait dire de même : « Le Colisée ? C'est le trésor et la consolation de Rome. » On le mettait au nombre des sept merveilles de la ville, avec le Janicule, les aqueducs, les égouts, le Forum de Trajan, l'Odéon et les Thermes d'Antonin (Caracalla). Au temps de Théodose et même sous Théodoric, on y célébrait encore des jeux et, lorsque les combats sanglants des gladiateurs furent interdits, on les remplaça par des joutes, des courses, des combats entre bêtes fauves.

1. P. Adinolfi, *Roma*, vol. I, p. 356. — Sur le nombre de spectateurs que pouvait contenir le Colisée, voir la dissertation du Prof. Ch. Huelsen, dans *Bull. Arch. Com.* Rome, 1894, p. 312.

Aussi la légende s'empara-t-elle de bonne heure du monument. On racontait, dès le haut moyen âge, que Virgile l'avait construit, de même que le Capitole, et que, comme pour le Capitole, la durée de la ville était liée à sa conservation.

Tant que durera le Colisée, Rome durera.
Quand tombera le Colisée, Rome tombera.
Quand Rome tombera, le monde tombera.

écrivait Bède le Vénérable au VIII[e] siècle [1].

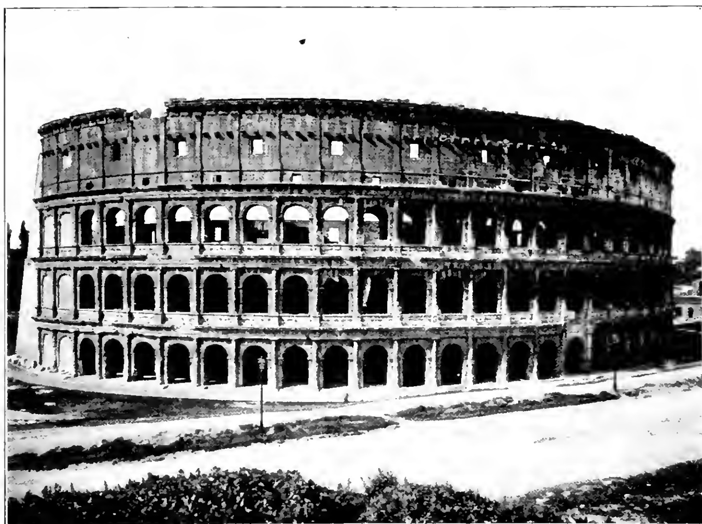
La légende ajoutait qu'il avait été recouvert d'un dôme de cuivre, et c'est ainsi que certaines représentations de Rome du XII[e] et du XIII[e] siècle le figurent. On croyait aussi qu'il avait contenu un temple du Soleil. En effet, entre le Colisée et le Forum, sur un socle dont les arasements ont été retrouvés, se dressait une statue colossale de bronze, haute de cent douze pieds, qui avait été élevée en l'honneur de Néron ; après sa mort, on en avait fait une statue du Soleil ; Commode la métamorphosa en Hercule et lui donna ses propres traits ; après lui, elle redevint une statue du *Sol invictus*. La légende en avait démesurément accru les proportions. « De sa tête partaient des rayons qui avaient vingt pieds de long ; elle mesurait cinq cents pieds de haut ; elle était d'airain doré, et si éclatante qu'elle brillait dans les ténèbres ; dans une main, elle tenait le globe terrestre, et dans l'autre l'épée, symbole de la Justice ; tout le jour elle tournait avec les rayons du soleil qu'elle saluait à son lever », car cette statue était quelque peu vivante. Quand le pape Grégoire le Grand la fit détruire, il en sortit tant de sang que la mer en fut rougie au loin. Sa tête et le globe avaient seuls échappé à la destruction. On vit longtemps, en effet, sous les portiques du palais capitolin, et l'on conserve actuellement dans le musée, une tête de dimensions colossales qui a pu faire naître la croyance à une statue gigantesque.

Bientôt on établit une corrélation entre cette statue colossale et le colossal édifice : on pensa qu'il avait été destiné à la contenir et que l'amphithéâtre avait servi de temple.

« Le Colisée, dit le livre des *Mirabilia*, était un temple du Soleil, d'une grandeur et d'une beauté sans pareilles, tout couvert d'un toit d'airain doré

1. Beda Venerab., *Opera omnia*. Cologne, 1612, vol. III, p. 483

sur lequel la foudre, les éclairs et le tonnerre étaient représentés : par des fissures innombrables tombait de l'eau qui imitait la pluie (ce qui ne devait pas laisser de gêner quelque peu les fidèles) ; on y voyait aussi les constellations, ainsi que le Soleil et la Lune dans leurs chars, conduits par des chevaux ; au centre du temple, était la statue de Phébus, qui du



VUE DU COLISÉE.
Façade septentrionale.
Cliché Alinari.

pied touchait le sol et de la tête la voûte ; le dieu tenait à la main une statue de Pallas. Le pape saint Sylvestre (qui vivait au IVe siècle), trouvant mauvais qu'on vînt à Rome pour voir les édifices profanes plutôt que les églises, fit détruire ce temple qui attirait trop l'attention des pèlerins. »

Le colosse avait donc donné son nom au Colisée. A la vérité, il y avait longtemps qu'on le nommait ainsi : sans doute dès l'antiquité, les Romains, frappés de ses dimensions, le désignaient déjà par le qualificatif

de *colosseum* (*Amphitheatrum colosseum*), mot de latinité courante et que Pline emploie, quoiqu'il vienne du grec. Anastase le bibliothécaire, qui vivait au VIIIe siècle, l'appelle le Colisée[1]. Un autre amphithéâtre, celui de Capoue, très vaste lui aussi, reçut également ce nom.

Mais une étymologie si simple ne suffisait pas à l'imagination populaire qui en inventa une autre : quand les adorateurs du Soleil arrivaient au temple, les prêtres leur demandaient s'ils vénéraient la statue : « *Colis eum ?* » et ils répondaient : « *Colo eum* » ; d'où *Colisseum* qui, au reste, se disait fréquemment au moyen âge *Colideum*.

C'est dans le Colisée qu'une tradition plaçait la *salvatio*, c'est-à-dire la garantie providentielle de la puissance romaine, et cette sauvegarde était bien à sa place, en effet, dans un monument qui devait en assurer l'éternité ; on la matérialisait sous plusieurs formes : tantôt c'était un chevalier qui tournait sa lance du côté d'où venait le danger ; tantôt c'était une série de statues représentant les diverses provinces de l'empire, tenant chacune une sonnette qui se mettait à tinter dès que la province correspondante menaçait de secouer son joug.

II

Autant que pour sa masse imposante, le Colisée était tenu en grande vénération, au moyen âge, en raison de tous les souvenirs qu'il évoquait. On ne considérait pas sans quelque épouvante ou sans recueillement ce lieu qu'avaient ensanglanté tant de chrétiens et qui avait vu succomber tant de gladiateurs. Et pourtant, de sa précieuse ornementation architecturale, il ne restait rien ; l'incurie, le manque d'entretien et les tremblements de terre l'avaient anéantie. Mais nous allons voir quelles étranges transformations l'énorme monument avait subies.

Au XIIe siècle, l'église S. Maria Nuova située au Forum (actuellement S. Francesca Romana) possédait certains droits sur le Colisée ; elle loue à une famille baronniale une crypte avec tous les revenus et avantages y attenant, moyennant 14 sols provinois par an (27 septembre 1187). Cependant, dès cette époque, les Frangipani devaient y être établis. Ils tenaient la région environnante, le Septizonium, l'arc de Constantin, l'arc

1. A. Graf, *Roma*..., vol. I, n. 15, p. 192

de Titus, la tour dite Cartularia toute proche et peut-être le Palatin. Les Anici, dont était le pape Grégoire le Grand, avaient jadis occupé ces divers monuments, et il se peut que les Frangipani les eussent hérités d'eux. Le Colisée leur aurait donc appartenu lorsque Robert Guiscard en incendia les alentours en 1084. L'occupaient-ils tout entier et l'avaient-ils transformé en une vaste forteresse ? C'est possible, quoiqu'il eût été besoin d'une garnison bien importante pour défendre une enceinte aussi étendue. Peut-être s'étaient-ils établis seulement dans une partie de l'édifice et y avaient-ils élevé une tour, comme cela s'est pratiqué dans les arènes d'Arles [1]. Ils avaient donc fait de l'amphithéâtre un immense palais fortifié : et ce fut au Colisée que le pape Innocent II chercha un refuge auprès d'eux, pendant ses démêlés avec les Pierleoni qui finalement l'obligèrent à quitter Rome pour venir en France (1130).

Lors de l'insurrection populaire de 1143, les Frangipani abandonnèrent un moment le Colisée, mais ils restèrent propriétaires de maisons voisines : il y avait alors des maisons jusque dans l'intérieur du monument, sur l'arène, appelée à cause de sa forme la *rota;* en 1157, Romano de Frasia renonce, en faveur de son frère Pietro, à une maison recouverte de tuiles ayant un jardin et une porte, et située *intus rota Colisei*.

Le pape Alexandre III vint en 1167, comme Innocent III, s'abriter contre la poursuite de son ennemi, l'Empereur Frédéric, dans les « demeures sûres » des Frangipani. Cependant ils commençaient à y être menacés; vers 1216, un neveu d'Innocent III, Pietro Annibaldi, entreprit d'élever une tour dans le voisinage du Colisée pour en préparer l'attaque. Quelque temps encore, les Frangipani continuèrent de disposer de l'amphithéâtre en toute propriété : en 1228, ils donnèrent en emphythéose perpétuelle à Domenico Salincontra « une crypte sous l'amphithéâtre » [2].

Mais, en 1244, les Annibaldi arrivèrent à leurs fins, du moins partiellement. C'était au moment des luttes entre Frédéric II et Innocent II : les Annibaldi tenaient pour l'Empereur et les Frangipani pour le pape ; lorsque l'Empereur eut le dessus, il obligea Enrico et Giacomo Frangipani

1. Des traces d'habitation se voient du côté de l'arcade XIII, vers Saint-Jean-de-Latran : on découvre aussi des percements faits pour passer d'un étage à l'autre.

2. Adinolfi, *Roma*, vol. I, p. 366, note. Le 1[er] juin 1231, un tremblement de terre détruisit certaines parties du monument. — Guillaume de Nangis. *Gregorovius*, vol. III, n° 63, p. 197. Cf. p. 362, 415, 444 Tremblements de terre de 1255 et 1300, qui occasionnèrent quelques dommages.

à lui céder la moitié du Colisée, qu'il remit aussitôt aux Annibaldi (16 ou 19 avril 1244). Leur triomphe fut, à vrai dire, de courte durée ; dès que le pape eut recouvré le pouvoir, il rendit aux Frangipani ce qu'ils avaient dû abandonner, mais à titre de fief du pouvoir pontifical. Néanmoins, il semble que les Annibaldi conservèrent en partie le Colisée ; quelques-uns portèrent même le nom de *Annibaldensis de Coliseo* (1300), ou *della Rota* (1309)[1].

D'autre part, en 1288 (8 septembre), Raymondo Frangipani, comte du Palais de Latran, fait son testament dans le *Templum Frajapanensium*, qui semble bien être le Colisée.

Peut-être qu'en fait le véritable propriétaire à cette époque ne doit être cherché ni parmi les Frangipani, ni parmi les Annibaldi : il devait être, à défaut du pape réfugié à Avignon, le peuple romain lui-même ; à tout le moins, ce fut au nom du sénateur, qui était alors le représentant du peuple, qu'en l'année 1332 furent données au Colisée des courses de taureaux. Cet événement fit sensation : le chroniqueur Monaldeschi en écrivit une relation minutieuse : nous y retrouvons cités des noms familiers aux amis de l'art italien. Les seigneurs romains et ceux de la campagne avaient été convoqués pour le 3 septembre. Dans chaque région de la ville, une dame de la noblesse était chargée du soin de désigner les femmes qui seraient invitées : au Transtevère, c'était Giacoma di Vico ; dans le quartier Ponti, Savella Orsini ; dans le quartier Monti, une Colonna ; une loge tendue de drap rouge leur était destinée ; il y en avait une autre pour les femmes de condition médiocre ou infime ; une troisième pour les hommes qui devaient descendre dans l'arène. Les spectateurs étaient répandus dans le reste de l'amphithéâtre. Pietro di Giacomo Rossi, du quartier S. Angelo, un vieillard, tenait une urne contenant les noms des combattants qu'il devait tirer un à un. Ceux-ci étaient vêtus d'un justaucorps et de braies de même étoffe, coiffés de casques, que surmontaient un panache et une aigrette, armés d'une épée courte et d'un épieu. Le premier qui entra dans la lice fut Galeotto Malatesta ; il était habillé de vert et portait comme devise : « Seul comme Horace ». Le taureau fondit sur son adversaire, qui lui creva un œil ; alors le taureau s'enfuit, Malatesta le poursuivit, lui enfonça l'épée dans la cuisse, sur quoi la bête se

1. On a vu que l'arène s'appelait la *rota* à cause de sa forme

retourna et le blessa au genou. Malatesta étant tombé, le taureau ne s'acharna pas contre lui et on l'emmena, tandis qu'on en introduisait un autre et que le nom d'un nouveau combattant était tiré de l'urne. Ce fut celui de Cicco della Valle; il avait un costume mi-parti vert et noir et, pour devise : « Je suis comme Enée pour Lavinie ». Cette Lavinie, qui existait réellement, était fille de Messire Giovenale. Cicco tua sur-le-champ le taureau. Le suivant fut également tué par le troisième combattant, Mezzo Astalli, qui était tout



VUE INTÉRIEURE DU COLISÉE. Cliché Anderson

Au fond, le mur construit avec des matériaux pris à d'autres monuments.

en noir parce qu'il venait de perdre sa femme ; sa devise portait : « Je vis inconsolable ». Ces trois champions furent suivis par un tout jeune homme imberbe, de la famille des Cafarelli : il était vêtu d'un costume « couleur de lion » et avait cette fière devise : « Qui plus fort que moi? ». Le chroniqueur ne dit pas si son courage et ses succès justifièrent son dire. Après lui, parut un noble de Ravenne, Lodovico da Polenta, vêtu de rouge et de noir, avec cette devise : « Si je meurs noyé dans le sang, quelle douce mort ! » ; puis un Savello d'Anagni, tout vêtu de jaune et portant cette devise : « Que chacun se garde bien de la folie amoureuse » ; puis encore

Giovanni Capoccio, dans un costume couleur de cendre, avec la devise : « Je brûle sous la cendre » ; Cecco Conti, couleur d'argent, avec la devise : « Aussi blanche est la foi » : un membre de la famille Colonna avait cette hautaine devise : « Si je tombe, vous qui me regardez, vous tomberez avec moi ». Deux autres Colonna suivirent, puis nombre de combattants encore. Onze taureaux succombèrent, mais dix-huit de leurs adversaires furent tués et neuf blessés ; on fit aux morts de belles funérailles à Sainte-Marie-Majeure et au Latran : spectacle héroïque et barbare, qui aurait dû tenter un artiste épris de pittoresque.

Si les Frangipani ne possédaient plus alors le Colisée en totalité, ils en détenaient une portion et les abords ; le 28 octobre 1338, Pietro di Riccardo Frangipani vendit à Orso Orsini le quart du *Palatium Magnum*, c'est-à-dire du Palatin et certaines demeures situées près du Colisée et dans le Colisée.

Le tremblement de terre de 1349 fit de grands ravages dans ce qui restait encore intact du monument ; c'est à dater de cette époque qu'on l'a vu dans l'état ruineux où il est encore. Des parties entières s'effondrèrent ; le sol fut jonché de pierres ; le légat, Pietro Boeri, évêque d'Orvieto, écrivait au pape, en 1362, qu'il les avait mises en adjudication, mais qu'il ne s'était présenté d'autre acquéreur que les Frangipani qui cherchaient peut-être par ce moyen détourné à reprendre pied en ce lieu. Ceci montre d'ailleurs que le souverain Pontife considérait le Colisée comme lui appartenant, puisqu'il disposait de ses débris.

La Compagnie du Saint-Sacrement qui, à ce qu'il semble, en avait reçu une partie en don, acquit peut-être le reste à cette époque : fondée en 1223 par le cardinal Giovanni Colonna, dotée de statuts en 1231, elle s'était établie dans la région du Latran d'où elle étendait ses possessions vers le Cœlius et le Palatin. D'un acte daté de 1369, il ressort que la Compagnie acheta de Cola Cecco di Giovanni (des Annibaldi), une maison située dans le Colisée pour le prix de 30 ducats ; trois ans plus tard, elle acheta de Giovanni et Andrea Annibaldi « la moitié d'une maison entière », située dans le Colisée, au milieu d'autres maisons, pour le prix de 30 florins d'or. Ces maisons, d'après le texte de l'acte, se trouvaient voisines de l'hôpital S. Giacomo, par conséquent du côté du monument qui fait face à la Via S. Giovanni et au Latran, dans cette partie qui menaçait ruine au

temps de Pie VII et que ce pape dut soutenir au moyen d'un énorme contrefort de briques [1].

D'autre part, en 1386, intervint une convention en vingt-sept chapitres entre la Confrérie du Saint-Sauveur et les représentants du peuple, conservateurs, *banderesi* et *balestrari*, par laquelle la Confrérie recevait les droits de *mero* et *misto imperio*, c'est-à-dire une juridiction absolue, sur toute la région comprise entre le Latran, la Via S. Clemente et le Colisée, le droit de mort étant réservé au sénateur. Cette convention fut remaniée en 1400 (24 avril), en 1403 (2 juillet) et en 1405 (19 septembre); une lettre du sénateur, en date du 6 décembre 1418, étendit encore les droits de la Confrérie. Ce fut alors probablement qu'elle fit graver ses armes sur une clé de voûte du côté de la *Meta sudans*. Celles du peuple furent gravées sur un des pilliers : ces sculptures sont encore visibles.

Néanmoins, il ne paraît pas que l'édifice entier ait appartenu à la Confrérie, mais seulement le tiers, le reste demeurant à la commune. En effet, un état cadastral de l'année 1435, porte que le tiers environ de tout le Colisée appartient à la Confrérie, tandis que les deux autres tiers sont la propriété de la Chambre Urbaine : le document signale en outre « une crypte ou maison » et un four dans l'arène *rota* que loue un certain Paolo Stefano; « au-dessus de cette cave, ajoute le texte, est un emplacement où l'on dépose de la paille ». Outre ces maisons et ce hangar, il existait une église dans l'intérieur du Colisée, sur l'arène; elle portait le nom de S. Salvator de Rota Colisei; c'était apparemment une toute petite église; un seul prêtre la desservait. Une seconde église, placée peut-être dans une des arcades, en tout cas voisine de la *Meta sudans*, d'où son nom, s'appelait S. Maria de Metrio; un seul prêtre aussi la desservait. Une troisième église, S. Maria della Pietà se trouvait également construite dans une arcade. Cette dernière église fut reconstruite en 1622 par l'archiconfrérie du Gonfalon.

Malgré la présence de ces édifices sacrés dans l'enceinte de la ruine païenne, celle-ci n'était pas respectée : on retirait toujours des pierres du Colisée, exploité comme une véritable carrière. En 1439, le 16 et

1. L'antique église S. Giacomo del Colosseo avec son hôpital fut démolie en 1815. On y admettait surtout des femmes (*Archiv. di Stato, Catasto S. Sanctorum*, 1435, p. 59.

le 21 décembre, un Allemand transporta pour le pape, du Colisée au Latran, en vue de la décoration de l'intérieur de la basilique, des blocs de travertin ; ce travail lui fut payé *36 bolognesi*.

Flaminio Vacca rapporte dans ses *Mémoires*, écrits en 1594, qu'il avait entendu raconter par les moines Olivétains de S. Maria Nuova in Campo Vaccino, que le pape Eugène IV avait abandonné le Colisée aux moines de ce couvent, l'année même de son avènement (1431), afin qu'ils en empêchassent la destruction, et, qu'à cette fin, les moines l'avaient entouré d'un mur. Le même auteur ajoute que les Romains s'indignèrent de voir leur monument ainsi enfermé et détruisirent ce mur « malgré tous les parchemins des moines ». Marangoni demanda plus tard (xviiie siècle) aux moines s'ils avaient connaissance de ce fait : ils répondirent que c'était une tradition, mais que leurs archives n'en contenaient aucune trace. Toutefois, il y a du vrai dans ce que dit Vacca. Alors que le pape Eugène IV était à Florence (1436-1442), il adressa une lettre aux Romains dans laquelle il leur disait qu'il apprenait avec déplaisir que quelques parties du Colisée avaient été démolies pour « restaurer certaines maisons » et qu'il défendait que dorénavant on y prélevât des pierres à cet effet ; cependant il permettait à ceux qui en avaient reçu licence, de prendre des pierres enfouies ou éloignées du Colisée.

Cela n'empêcha pas que, sous le pontificat de Nicolas V, il ne fût extrait du Colisée plus de deux mille cinq cent charretées de travertin[1], nécessaires aux constructions entreprises par le pape et qui allaient transformer la ville. Pie II, cet autre pape humaniste, si épris aussi de l'antiquité, ne se montra pas plus scrupuleux que son prédécesseur ; le Colisée fut mis au pillage[2] ; pour édifier le péristyle de la basilique de Saint-Pierre, on lui emprunta force matériaux et non de ceux qui avaient croulé (1460). Paul II n'agit pas autrement quand il fit élever le palais de Saint-Marc ; ce fut la partie méridionale du monument qui pâtit alors ; à l'exemple du pape, le cardinal Riario, pour bâtir son palais (qui fut ensuite la Chancellerie), et le cardinal Alessandro Farnèse, pour édifier le palais qui porte son nom, empruntèrent la matière première au Colisée. On raconte que

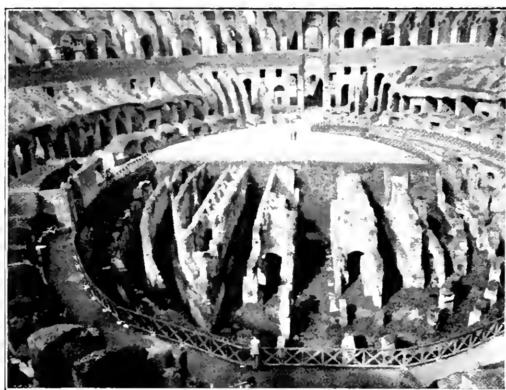
1. La « charretée » était alors une mesure de capacité équivalant à 30 centimètres cubes. Plus tard, elle en représenta 80.

2. Muntz, *op. cit.*, p. 226. Biondo, à cette époque, se lamentait comme Pogge au temps d'Eugène IV sur la destruction du Colisée. *Roma Triumphans*. Bâle, 1531, liv. III, p. 261.

l'un des « conservateurs [1] », Lorenzo Cafarelli, voulut s'interposer et arrêter ces déprédations ; il maltraita les ouvriers, mais ne put empêcher les destructions de se poursuivre.

III

Cependant le Colisée allait devenir un édifice consacré au culte ; il l'était déjà même un peu, ce qui aurait dû le protéger. En l'année 1490, la Confrérie du Gonfalon sollicita du pape Innocent VIII l'autorisation de représenter dans le Colisée des drames sacrés. Cette confrérie était déjà ancienne ; fondée en 1263 par saint Bonaventure, elle se composait de citoyens romains voués à des œuvres pieuses et charitables. Le pape ayant acquiescé, ainsi que les conservateurs, un accord intervint, à la date du 17 mars 1490, entre les deux Confréries du Saint-Sacrement et du Gonfalon, dans lequel il était dit que la Confrérie du Saint-Sacrement « propriétaire, depuis cent vingt ans environ, de certaines maisons et d'habitations que lui avait vendues la famille des Annibaldi », cédait à la Confrérie ces demeures ainsi que la partie du monument qui lui appartenait, car ladite Confrérie ne pouvait s'en passer pour les représentations et les dévotions « en l'honneur de Dieu et de ses saints » qu'elle projetait d'instituer. La Confrérie du Gonfalon s'engageait à n'en pas faire un autre usage et à les restituer dès que la Confrérie du Saint-Sacrement l'en requerrait. L'acte



LES CRYPTES DU COLISÉE. Cliché Alinari.

1. Un des représentants du peuple siégeant au Capitole ; ils etaient au nombre de trois.

fut signé dans le palais des conservateurs, au Capitole par conséquent, apparemment pour bien prouver qu'il s'agissait d'une propriété communale.

Le lieu choisi pour établir la scène fut cette partie de l'arène où se trouvait l'église della Rota, c'est-à-dire le côté oriental ; ce lieu conserva longtemps l'appellation de : *côté du Théâtre* ; les arcades servaient de fond et de coulisses ; le public se tenait dans l'arène ; on établissait dans les galeries supérieures les machines destinées à soutenir les anges et les apparitions ; des décors grossiers représentaient Jérusalem, Béthanie, le jardin de Gethsémani, la maison d'Hérode ; on montait des échafaudages pour figurer le mont des Oliviers et le Calvaire. Les peintres décorateurs et les machinistes étaient pris parmi les membres de la Confrérie ; quant aux frais, ils étaient couverts en partie par des personnes charitables ; en 1517, un donateur offrit 60 ducats « pour que la tradition de ces spectacles ne se perdît pas [1] ».

On a quelques détails des frais : par exemple, en 1490, il fut dépensé 65 bol. pour les supports en fer destinés aux anges et pour la croix ; en 1492, même somme pour le repas des choristes et 10 bol. pour deux « charretées » de perruques, barbes, ailes, vêtements, bannières, etc., 15 bol. au peintre qui peignit Béthanie ; en 1493, on dépensa 98 ducats, dont 40 ducats pour le charpentier qui avait fait la tribune de Pilate. En 1496, il fut dépensé 40 ducats, dont 10 carlins au peintre décorateur qui avait représenté le mont des Oliviers. En 1498, 61 ducats ; en 1500, 80 ducats, dont 14 carlins à un chaussetier pour les chausses du Christ et du drap orange pour son vêtement... Les acteurs était des artisans, des marchands, un orfèvre, un lainier, un libraire papetier (1500). La première pièce représentée, en 1490, fut la Passion du Christ, en sept actes, œuvre de Giuliano Dati, Bernardo di Antonio Romano et Mariano Particoppe ; on la donna ensuite, plus ou moins modifiée, le vendredi saint de chaque année.

En 1491, le chevalier de Harff assista à une représentation le jeudi saint : « Des hommes vivants, dit-il, représentèrent la flagellation, la

1. *Archivio del Gonfalone*, Décret. A., fol. 138. — C. Calvi, *il Teatro popolare romanesco*, dans *la Nuova Antologia*, 16 avril 1908. — G. Amati, *Rappresentazione della Passione*. Rome, 1866. — Alessandro d'Ancona, *Origini del Teatro italiano*. Rome, 1891, vol. I, p. 277. — M. Vattasso, *Per la storia del dramma sacro in Italia*. Rome, 1903, p. 127.

crucifixion, la mort de Judas; ils étaient de familles nobles et tout se passa avec beaucoup d'ordre et de décence ». Le dialogue, d'abord en dialecte romain, fut ensuite en italien.

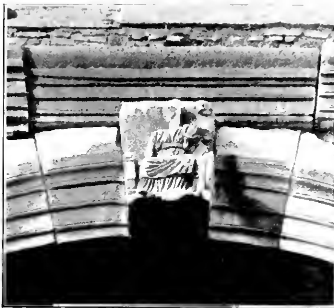


Cliché Moscioni.

ÉCUSSON DE LA CONFRÉRIE DU SAINT-SAUVEUR.

Sculpté sur une arcature intérieure du Colisée.

La foule accourait à un spectacle nouveau à Rome; il vint même tant de monde qu'il en résulta du tumulte, du scandale, en sorte que le pouvoir pontifical fit défense, le 23 mars 1523, de donner les représentations habituelles; elles furent reprises deux ans après, en 1525, à cause du jubilé et l'on dépensa 250 écus pour améliorer le théâtre; les représentations furent suspendues de nouveau à la suite du sac de la ville, en 1527; la scène ayant été détruite, elle dut être refaite; il en coûta 20 écus (1531). On ne joua plus ensuite que tous les quatre ans, à cause de la dépense; la représentation de 1531, avait coûté 298 écus; celle de 1539 en coûta 651. En 1540, le pape Paul III, sur de faux rapports qui lui avaient été faits, interdit le spectacle, mais l'année suivante, non seulement il le permit, mais il fournit la poudre à canon nécessaire; la Chambre Apostolique eut ordre d'en donner quatre livres. Déjà, en 1531, elle en avait fourni autant. La représentation de 1541 fut peut-être la dernière, en tous cas l'une des dernières. On n'en donnait plus en 1558. Notons, à ce propos, que l'église de S. Maria in Campo Carleo, aujourd'hui détruite, s'appelait au XVI[e] siècle, Spolia Christi, parce que les acteurs de la Confrérie venaient y quitter leurs costumes.



ÉCUSSON DE LA CONFRÉRIE DU SAINT-SACREMENT.

Sculpté sur une arcature intérieure du Colisée.

Ces drames sacrés où l'on voyait, à côté du Christ et de saintes personnes, le diable avec ses cohortes de démons, et, plus encore peut-être, le passé légendaire du monument, faisaient du Colisée un lieu de terreur, propice aux incantations. En 1522, comme la peste régnait dans la ville, un Grec, nommé Demetrios, persuada aux Romains qu'ils apaiseraient la colère céleste, en sacrifiant selon les anciens rites un taureau au Colisée ; une foule immense assista à la cérémonie. En 1532, Cellini y vit des légions de démons, un soir qu'il s'y était rendu avec un prêtre nécromant et, pour fanfaron qu'il fût, eut une peur effroyable, comme il l'avoue dans ses *Mémoires :* qu'on relise les pages toutes frémissantes de verve où l'artiste a décrit cette scène d'évocations, ces apparitions tumultueuses dans la fumée des cassolettes, ces « millions d'hommes terribles et menaçants, et les quatre énormes géants, armés de pied en cap, s'efforçant d'entrer dans le cercle des assistants », et les terreurs de cette nuit « où chacun ne rêva que diables », — et l'on aura sur la crédulité de cette époque, aussi bien que sur l'étrange abandon du Colisée, dans ce temps où il était traité comme une immense carrière, un document aussi précis qu'il est étrangement pittoresque.

E. RODOCANACHI

(A suivre.)



LE COLISÉE.

D'après une monnaie de Titus

BIBLIOGRAPHIE

L'Art moderne (1500-1900), **essais et esquisses**, par Henry LEMONNIER, membre de l'Institut. — Paris, Hachette, in-16°, pl.

En composant ce recueil d'articles et de conférences, qu'il dédie à ses anciens élèves et auditeurs, le savant qui vient de remplacer notre regretté directeur à l'Académie des beaux-arts n'a pas eu la peine de chercher le meilleur ordre dans lequel présenter ses études : l'idée maîtresse qui domine les chapitres d'histoire de l'art ici réunis, et dont chacun forme un tout définitif et complet, imposait si nécessairement la disposition chronologique, que ce livre, constitué de morceaux forts différents, garde néanmoins un remarquable caractère d'unité. Du XVIe siècle au début du XIXe, en effet, M. Henry Lemonnier a eu, pour se guider, un précieux fil conducteur, tantôt fort ténu et malaisé à retrouver, mais tantôt aussi solide et facile à saisir : je veux dire, le classicisme.

Comment, depuis trois siècles, le classicisme s'est accordé avec la variété des tempéraments et la diversité des œuvres, et comment, grâce à ce « tonique » souverain, a pu naître et se développer l'art français moderne, voilà ce que démontrent ces « esquisses et essais », si pleins de faits et d'idées. La démonstration commence avec les origines de la Renaissance en France, pour s'achever avec les projets des architectes mégalomanes de la fin du XVIIIe siècle ; et, chemin faisant, elle est appuyée d'exemples fournis par la salle des Cariatides du Louvre et l'œuvre de Jean Goujon, par l'étude des origines de l'art classique en France, par l'histoire de l'Académie d'architecture (dont M. H. Lemonnier a publié les procès-verbaux) ; enfin la formation de l'art du XVIIIe siècle et les pastorales de Boucher, l'œuvre de Pajou, de Vincent et de Suvée apportent à cet exposé une contribution d'autant plus précieuse qu'elle est plus inattendue.

C'est assez dire la variété de cet ouvrage, écrit avec autant de conviction que de talent, et dans lequel l'illustration vient souvent renforcer les documents écrits. — E. D.

Les Peintres chinois, par R. PETRUCCI. — **Les Bellini**, par E. CAMMAERTS. — **André Le Nostre**, par J.-J. GUIFFREY, de l'Institut (collection des « Grands Artistes »). — Paris, H. Laurens, 3 vol. in-16, fig.

La peinture chinoise n'est pas un domaine où l'on puisse s'aventurer sans un guide sûr : régie par des idées spéciales, issue d'une civilisation fort différente de la nôtre, elle présente, au premier examen, des étrangetés d'inspiration et des particularités de technique, bien faites pour déconcerter un Occidental non averti. Aussi faut-

il être reconnaissant à ceux qui, au fait du sujet comme l'est M. R. Petrucci, consentent à écrire un manuel où l'art chinois, apparemment si complexe, nous est montré évoluant avec tant de logique et de sûreté. Le lecteur, il faut le dire, est bien préparé à l'étude de cette évolution par quatre chapitres préliminaires consacrés aux outils du peintre, à la représentation des formes, à la division des sujets et à l'inspiration,— chapitres qui comptent parmi ce qu'on a écrit de plus limpide sur la question.

M. E. Cammaerts avait un beau sujet à traiter lui aussi : moins vaste, il est vrai, que l'histoire de la peinture chinoise, mais si riche, si curieux, si fécond, que la tâche n'a pas dû être facile de le réduire à un si petit cadre. L'histoire des trois Bellini n'est-elle pas, à la bien prendre, l'histoire du plus beau siècle de la peinture vénitienne ? Restée byzantine jusqu'au début du XVe siècle, la peinture vénitienne se dégage au temps du premier des Bellini, Jacopo, l'insatiable curieux de toutes les formes vivantes ; avec Gentile, chroniqueur pittoresque, elle se fait narrative ; avec Giovanni, elle tend vers les plus hauts sommets de l'art, et l'on ne suit pas sans émerveillement la longue carrière de ce maître, aussi remarquable par l'influence qu'il exerça que par son aptitude à transformer son style au contact de ses voisins.

L'ouvrage de M. J.-J. Guiffrey, qui nous ramène en France, vient à son heure : n'est-ce pas cette année qui verra célébrer le tricentenaire d'André Le Nostre ? L'occasion était donc bonne de réunir les documents ayant trait à la vie du maître des « jardins de l'intelligence » dont les Tuileries, Versailles, Vaux, Chantilly, Dampierre, nous ont conservé — certains bien défigurés, hélas ! — les principaux chefs-d'œuvre. Il n'est personne qui n'ait goûté l'harmonieux accord de l'architecture du grand siècle avec les jardins au milieu desquels Le Nostre sut l'enchâsser : en face de ces perspectives aux nobles lignes, où les arbres, les pelouses et les parterres, les bassins, les jets d'eau et les statues concourent avec tant d'à-propos à l'effet de l'ensemble, on éprouve la satisfaction sans mélange que procure l'œuvre d'un classique. A ceux qui seront curieux de savoir quel grand artiste créa ces pures beautés, le livre de M. J.-J. Guiffrey fournira les documents les plus complets, puisés aux meilleures sources. — E. D.

Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours, publiée sous la direction de M. André MICHEL. — Tome V, 1re partie. — Paris, A. Colin, gr. in-8°, 296 fig. et 6 pl.

Le vaste programme arrêté par M. André Michel s'accomplit régulièrement. A mesure que l'œuvre avance, on en apprécie davantage l'importance et l'intérêt ; son plan apparaît logique et lumineux, et sa réalisation vraiment digne de l'érudition française.

La première partie du tome V, qui vient de paraître, comprend l'étude de la Renaissance dans les pays du Nord. Il faut répéter, à l'occasion de ce nouveau volume, ce qui a été dit ici, plusieurs fois déjà : toutes les compétences ont été réunies par M. André Michel. Pas un chapitre de l'ouvrage qui n'ait sa signature la plus autorisée, et il nous plaît de constater que les collaborateurs de cette belle publication sont tous, ou presque tous, des collaborateurs de la *Revue*.

M. L. Réau y étudie la peinture et la sculpture allemandes aux XVe et XVIe siècles,

l'architecture de la Renaissance en Allemagne et dans les pays du Nord ; M. J. de Foville, la médaille allemande et flamande au XVIe siècle : M. L. de Fourcaud prend la peinture dans les Pays-Bas avec les successeurs des Van Eyck et la conduit jusque dans la seconde moitié du XVIe siècle : M. P. Vitry envisage la sculpture dans les Pays-Bas aux XVe et XVIe siècles ; M. Henry Marcel, l'architecture et la peinture en Angleterre au XVIe siècle ; M. Paul Biver, la sculpture à la même époque et dans le même pays. Une place est faite aux arts mineurs : M. C. de Mandach traite de la gravure ; M. J.-J. Marquet de Vasselot, de l'orfèvrerie et de l'émaillerie, et M. G. Migeon, de la céramique. Enfin M. André Michel, dans une éloquente conclusion, résume le grand mouvement de la Renaissance.

Une abondante illustration parachève l'ouvrage. — E. D.

Manuels d'histoire de l'art. L'Architecture : l'Orient médiéval et moderne, par François Benoit. — Paris, H. Laurens, in-4°.

Le nouveau volume qui s'ajoute à la très utile collection de manuels d'histoire de l'art, publiée sous la direction de M. Henry Marcel, comble de la façon la plus heureuse un vide important dans la littérature d'enseignement. On se souvient que M. François Benoit avait déjà donné un premier tome, réservé à l'antiquité, dans cette série qu'il consacre, avec une méthode claire et constante, aux diverses époques de l'architecture. Aujourd'hui, il écrit l'histoire de l'architecture médiévale telle qu'elle s'est constituée et épanouie dans tout l'Orient, depuis Byzance jusqu'au Japon, et il achève même son livre par un chapitre sur les architectures indigènes d'Océanie, d'Amérique et d'Afrique : vaste programme, on le voit, d'une variété extrême, et qu'aucun autre historien français n'a rempli jusqu'ici dans son entier, pour un public d'étudiants et d'amis de l'art. M. Benoit a été jusqu'au bout de son dessein en sachant dire tout l'essentiel avec la plus nette clarté, en tenant les diverses provinces de son sujet dans un équilibre parfait et en montrant par quels échanges d'influences elles se relient les unes aux autres. Ouvrage très nourri, mais en même temps admirablement composé ; ouvrage d'enseignement, mais plein d'idées personnelles qui n'enlèvent rien à sa valeur didactique, et livre qui flatte aussi l'imagination parce qu'il lui fait connaître des chefs-d'œuvre lointains, d'une fantaisie et d'une richesse prodigieuses.

Ce manuel est d'ailleurs illustré avec abondance, notamment de très nombreux dessins schématiques dus à M. Benoit lui-même et qui commentent très utilement son texte. Un tel volume, si substantiel, si accessible et si nouveau, fait honneur à l'enseignement français. — Jean de Foville.

Montpellier aux XVIIe et XVIIIe siècles. Architecture et décoration, par Émile Bonnet et André Joubin. — Paris, J.-E. Bulloz, in-4°, pl.

Ce beau volume, accompagné d'un nombre considérable de planches, est publié par la Société archéologique de Montpellier qui, en cette époque où les charmants vestiges du passé sont trop souvent menacés ou par l'incurie ou par le progrès, a voulu grouper les images fidèles des monuments classiques de la cité, et en commenter les grâces très diverses.

Parmi les villes de province qui méritent d'attirer les curieux d'art, Montpellier reste, malgré la ruine totale de ses monuments du moyen âge, l'une des plus séduisantes. Reconquise sur les huguenots en 1622, elle s'est développée pendant le règne de Louis XIV et durant tout le XVIII[e] siècle, grâce à son importance administrative et au luxe de son aristocratie et de sa magistrature. D'ailleurs, si ces monuments portent l'empreinte du style français classique, on retrouve en beaucoup d'eux, et notamment dans les magnifiques escaliers à *loggie* de ses hôtels, un caractère espagnol très marqué. Des influences diverses se sont ainsi mêlées pour donner à cette ville languedocienne, élégante et fastueuse, une physionomie très particulière.

MM. Bonnet et Joubin nous conduisent avec agrément dans ces edifices dont ils connaissent tous les détours et goûtent la grâce savante. Au passage, ils évoquent avec esprit les riches personnages qui ont construit ces demeures, et parmi lesquels se distingue le trésorier Joseph Bonnier de la Mosson qui fut, au XVIII[e] siècle le marquis de Carabas de la province. Leur livre est attrayant et vivant, autant que documenté ; c'est un digne hommage rendu à l'une des plus belles cités françaises. — Jean de Foville.

LIVRES NOUVEAUX

— *Publications pour faciliter les études d'art en France. Les Artistes décorateurs du bois*, par Henri Vial, Adrien Marcel et André Girodie. Tome I[er], A-L. — Paris, J. Schemit, in-4°, 20 fr.

— *Les Miniatures du XVIII[e] siècle (portraits de femmes)*, par Camille Mauclair — Paris, H. Piazza, in-fol., 100 reprod dont 25 en coul. (tous les ex. ont été souscrits avant l'apparition de l'ouvrage).

— *Art et Esthétique. Titien*, par Henry Caro-Delvaille. — *Greuze*, par Louis Hautecoeur. — Paris, F. Alcan, 2 vol. in-8°, 24 pl., à 3 fr. 50 l'un.

— *L'Art de notre temps. Daubigny*, par Jean Laran. — Paris, E. Lévy, in-16, 48 pl., 3 fr. 50.

— *Portraits d'infantes, XVI[e] siècle, étude iconographique*, par Louise Roblot-Delondre. — Bruxelles, G. van Oest, in-4°, 76 pl., 30 fr.

— *Collection des grands artistes des Pays-Bas. Lucas de Leyde*, par N. Beets. *Les Artistes wallons*, par L. Cloquet. — Bruxelles, G. van Oest, 2 vol. in-8°, 33 pl., à 3 fr. 50 l'un.

— *Formes et décors modernes de la Manufacture de Sèvres*, par A. Sandier et G. Lechevallier-Chevignard. — Paris, C. Massin, in-fol., 30 pl. dont 20 en coul., 50 fr.

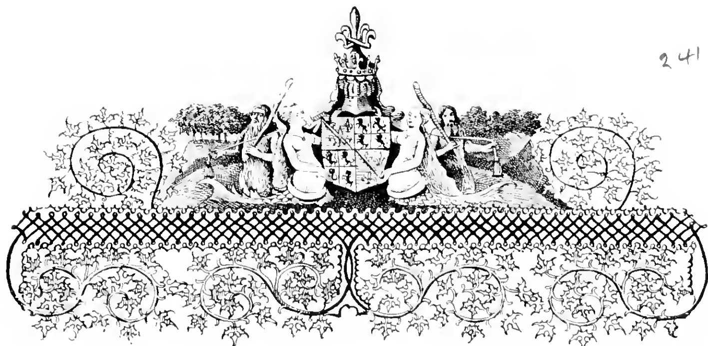
— *La Tauromachie*, de Fr. de Goya, 43 gravures avec une introduction de Georges Grappe. — Paris, Librairie artistique internationale, in-fol., 75 fr.

Pieter Breughel, dit l'Ancien, choix de 50 phototypies d'après ses œuvres, avec une introduction par Pol de Mont. — Paris, Librairie artistique internationale, in-fol., 75 fr.

— *L'Art de la poterie : Japon, France*, par William Lee. — Paris, E. Fasquelle, in-18, 4 pl. en coul., 3 fr. 50.

Le gérant H. Denis.

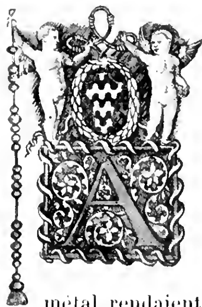
PARIS — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



UN MYSTÉRIEUX DESSINATEUR
DU DÉBUT DU XVIe SIÈCLE

LE MAITRE DU « MONSTRELET » DE ROCHECHOUART

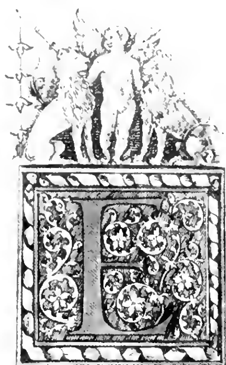
I



u début du XVIe siècle, il y avait déjà longtemps que l'invention de l'imprimerie et celle de la gravure étaient venues bouleverser les conditions dans lesquelles s'était exercée, depuis l'antiquité, l'industrie des livres de luxe. Des typographes, d'une habileté qui n'a guère été surpassée depuis lors, mettaient au jour, au moyen des nouveaux procédés mécaniques, de très beaux volumes imprimés, que des illustrations gravées sur bois ou sur métal rendaient encore plus attrayants, en les parant des séductions de l'image.

Cependant, nombre d'amateurs, principalement dans les classes élevées de la société, restaient toujours fidèles aux vieux errements, se complaisant non seulement à posséder, mais encore à faire exécuter, comme au temps jadis, des livres où les illustrations et les décorations étaient faites exclusivement à la main, où souvent même le texte était calligraphié par la plume d'un copiste.

Les tenants du vieil usage vivaient relativement nombreux en France à l'époque du règne de Louis XII. Parmi eux, se rangeait un personnage honoré de hautes charges et particulièrement en faveur auprès du roi, François de Rochechouart, seigneur de Chandenier, de Javarzay, de la Motte de Bauçay, de Saint-Amant en Puysaie, etc. Premier chambellan, à partir de 1495, du duc Louis d'Orléans, François de Rochechouart demeura chambellan et conseiller du roi quand le duc d'Orléans fut monté sur le trône de France sous le nom de Louis XII, devint sénéchal de Toulouse en 1502, fut nommé, au mois d'octobre 1508, gouverneur et lieutenant général pour le roi de France dans la ville de Gênes, occupa cette situation jusqu'au 29 juin 1512, jour où une révolte des Génois l'obligea à abandonner la ville, resta plus tard au service du roi François I[er] et mourut le 4 décembre 1530, en laissant plusieurs enfants de sa femme Blanche d'Aumont, qu'il avait épousée en 1477 et qui ne survécut que deux jours à son mari.



LETTRE DÉCORÉE DE L'*Ethiquette des temps*.

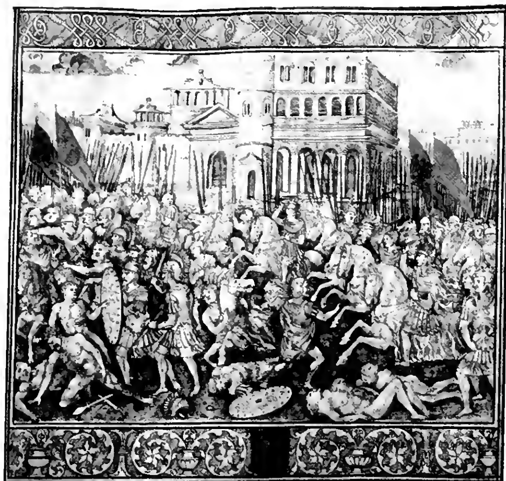
Divers manuscrits, arrivés jusqu'à nous, nous prouvent les goûts de bibliophile de François de Rochechouart.

En première ligne, on peut citer un magnifique exemplaire de la traduction française de Tite-Live par Pierre Bercenre (Bibl. nationale, mss. français 20071-20072), qu'on appelle, d'après les collections qui l'ont abrité : le *Tite-Live de la Sorbonne* ou le *Tite-Live de Rochechouart*. Cet exemplaire, dont la décoration est malheureusement restée en grande partie inachevée, renferme des miniatures assez remarquables pour qu'on ait proposé jadis, sans raison d'ailleurs suivant moi, de les attribuer au grand artiste tourangeau Jean Foucquet [1]. Il porte, en divers endroits, les armoiries et les chiffres de François de Rochechouart et de sa femme Blanche d'Aumont. Mais un examen très minutieux du volume permet de constater que les armoiries et les chiffres n'ont été introduits qu'après

1. Sur cette question, voir Paul Durrieu, *les Antiquités judaïques et le peintre Jean Foucquet*. Paris, 1907, in-folio, p. 73 et 102-103.

coup et qu'à l'origine le manuscrit a porté d'autres blasons, soigneusement grattés dans la suite, et d'autres chiffres, paraissant attester l'existence d'un premier possesseur plus ancien que François de Rochechouart. Celui-ci n'a donc eu vraisemblablement le *Tite-Live* en question que de seconde main.

D'autres manuscrits, au contraire, ont été exécutés directement à son intention.



HISTOIRE DE JULES CESAR.
Dessin extrait de l'*Ethiquette des temps*.

C'est le cas pour trois ouvrages que Léopold Delisle a signalés dès 1874, dans sa magistrale publication consacrée au *Cabinet des manuscrits de la Bibliothèque nationale*[1] : un *Monstrelet* en trois volumes, copié en 1510 par un serviteur de François de Rochechouart, appelé Antoine Bardin ; une *Histoire universelle abrégée*, dédiée à François de Rochechouart par « Alexandre Sauvaige » ; enfin des *Chroniques de Charles VI et Charles VII*, qui furent copiées en 1498 par Yvon Adenet, autre serviteur de François de Rochechouart.

Ce dernier manuscrit faisait partie, à l'époque où Léopold Delisle le mentionnait, de la bibliothèque de lord Ashburnham en Angleterre (*Appendix*, n° 150). Il renferme, comme texte, la chronique de Charles VI, par Jean Juvénal des Ursins, et celle de Charles VII, par Jean Chartier. En tête de chacune de ces deux chroniques est une miniature représentant

1. Paris, 1868-1881, 3 vol. in-4° et un album, t. II, p. 398.

un couronnement de roi, accompagnée, dans le bas de la bordure, des armoiries et des chiffres : *F. B.*, de François de Rochechouart et de Blanche d'Aumont.

Je n'ai jamais eu l'occasion de voir ce manuscrit ; mais, après la dispersion de la bibliothèque de lord Ashburnham, il a figuré, sous le n° 95, dans une vente faite à Londres, le 1er mai 1899, et il y a été adjugé alors pour le prix misérable de 12 livres 5 sh., soit environ 307 francs, ce qui laisse soupçonner que ses deux miniatures doivent être d'un ordre fort inférieur.

Bien plus importantes à tous égards sont la *Chronique de Monstrelet* et l'*Histoire abrégée d'Alexandre Sauvaige.*

La chronique de Monstrelet à laquelle est jointe, comme texte, la continuation de Mathieu d'Escouchy, forme trois volumes in-folio[1], écrits en « bâtarde » à longues lignes. A la fin du dernier tome, le copiste à mis cette souscription :

« Cy finist le tiers volume d'Anguerran de Monstrelet des cronicques de France, etc... Escriptes par moy Anthoine Bardin, serviteur de Monseigneur messire Francoys de Rochechouart, chevalier, seigneur de Champdenier, seneschal de Tholouze, gouverneur et lieutenant général à Gennes pour le roy Loys dousiesme de ce nom, son conseiller et chambellan ordinaire. Et fut achevé au palays dudit lieu de Gennes, la vigille de Nostre Dame d'aoust, l'an mil cinq cens et dix ».

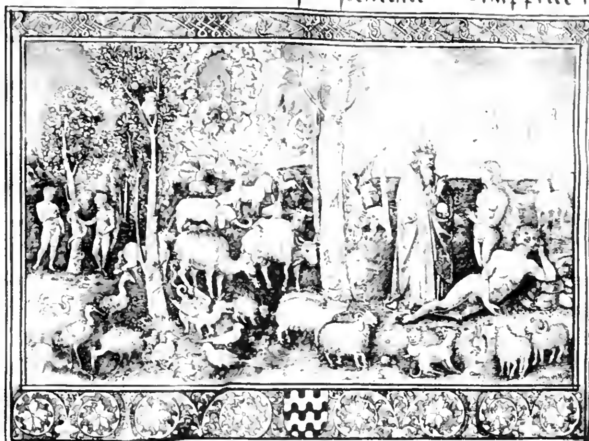
La destination du manuscrit est confirmée, en quelque sorte matériellement, par la présence des armoiries de Rochechouart : fascé ondé d'argent et de gueules de six pièces[2], qui sont répétées à profusion dans presque tous les encadrements accompagnant les nombreuses illustrations des volumes.

Au XVIIIe siècle, ce *Monstrelet*, après avoir passé par la collection de Gaignat, vendue en 1769[3], se trouvait dans la fameuse bibliothèque du duc de La Vallière. A la vente de cette collection, opérée à Paris, en 1784, il fut acheté pour la Bibliothèque du Roi et forme aujourd'hui les manuscrits 20360-20362 du fonds français de la Bibliothèque nationale à Paris.

1. Feuillets mesurant 375 millimètres de hauteur sur 290 de largeur.
2. *Alias* : de gueules à trois fasces entées d'argent.
3. N° 3004 du catalogue de vente.

les estoilles · Le cinquiesme jour les poyssons et oyseaulx · le
sixiesme toutes bestes generallement · Et entre les aultres
par especial crea lhomme a lymaige et similitude de luy · Cest
assavoir adam qui puis par inobedience du commandement de
dieu fut de paradis terrestre dechassé en preiudice de lhumaine
generacion

De adam et sa descendence · Chappitre ij



Adam premier pere engendra cayn et abel · Et apres
eulx seph · Seph engendra Enos · lequel premie=
rement invocqua le nom de dieu · Et apres engen
dra · chaynan · chanan · iageth · iareth · enoc ·
Enoc engendra · mathussalle · duquel est escript avoir vescu
neuf cens quatre ans avant le grant deluge · mathussalle

Le Paradis terrestre.

Page de l'*Ethiquette des Temps*.

(Les taches diagonales se trouvent dans le manuscrit.)

Le catalogue de la vente La Vallière le signalait comme un « manuscrit très précieux..., enrichi de très belles *tourneures* [lettres ornées] et de 74 superbes desseins supérieurement exécutés à la plume, au bistre et réhaussés d'or ». Aux enchères, il réalisa le prix d'adjudication de 2.700 livres, somme très élevée pour l'époque et qui ne fut dépassée à la vente La Vallière, sur l'ensemble de tous les manuscrits contenant exclusivement des peintures ou dessins d'artistes du moyen âge et de la Renaissance, que par un seul volume, celui-ci d'ordre tout à fait exceptionnel, le fameux *Bréviaire de Salisbury*, provenant de Jean, duc de Bedford, régent de France et d'Angleterre après la mort de Charles VI et au temps de Jeanne d'Arc, qui fut vendu 5.000 livres [1]. D'autres manuscrits auxquels nous attachons aujourd'hui, à juste titre, une grande importance, les *Petites heures du duc Jean de Berry* et un *Livre d'heures du roi René* [2], restèrent à des prix beaucoup plus bas, 450 livres pour le premier, 1200 livres pour le second. Je cite ces chiffres, pour montrer dans quelle estime les connaisseurs tenaient le *Monstrelet* de François de Rochechouart.

A une époque relativement peu éloignée de celle où ce Monstrelet était chez le duc de La Vallière, un de ses émules en bibliophilie, qui a laissé également un nom parmi les grands amateurs, le comte de Mac-Carthy Reagh, possédait à Toulouse l'autre manuscrit exécuté pour François de Rochechouart dont il nous reste à parler, l'*Histoire universelle abrégée* par « Alexandre Sauvaige ». On ignore comment Mac-Carthy s'était procuré ce volume. Il porte sur son premier feuillet deux cotes d'une écriture du XVI[e] siècle : « 2342 » et « 421530 » [3], qui pourront peut-être un jour fournir quelque révélation à ce sujet. Quoiqu'il en soit, Mac-Carthy avait fait recouvrir ce manuscrit d'une belle reliure en maroquin rouge à long grain avec dentelle d'encadrement poussée en or sur les plats, d'un style plutôt anglais, ce qui permet de croire qu'elle est l'œuvre de cet habile relieur que l'on sait que le comte de Mac-Carthy

1. Aujourd'hui ms. latin 17294 de la Bibliothèque nationale. A la vente La Vallière, d'autres volumes contenant des peintures exécutées à la main montèrent à des prix encore supérieurs. Mais les peintures qui les illustraient, ne dataient, soit en totalité, soit du moins en proportion dominante, que d'une époque relativement récente alors, n'étant pas plus anciennes que le XVII[e] siècle. Tel était le cas, par exemple, pour le célèbre manuscrit de la *Guirlande de Julie*.

2. Mss. latins 18014 et 17332 de la Bibliothèque nationale.

3. Ou peut-être 421 *h* 30, la forme du quatrième caractère étant douteuse.

avait fait venir de Londres à Toulouse pour y habiller ses chers livres[1].

Le manuscrit a figuré en 1815 à la vente après décès du comte de Mac-Carthy Reagh sous le n° 3944. Il a passé ensuite en Angleterre. Après avoir traversé la bibliothèque George Hibbert, il est arrivé chez lord Ashburnham (n° 15 du fond Barrois); c'est là qu'il se trouvait quand Léopold Delisle l'a mentionné en 1874. La vente Ashburnham du fonds Barrois, effectuée à Londres du 10 au 14 juin 1901, entraîna la reprise de ses pérégrinations. Adjugé alors (n° 540 du catalogue de vente), pour 500 livres sterlings à MM. B. F. Stevens et Brown, il a franchi l'Atlantique, allant en Amérique prendre place dans l'immense collection de Robert Hoe, de New-York. La mort de ce dernier amateur l'a livré derechef au hasard des enchères, le 19 novembre 1912, n° 2373 de la vente Robert Hoe, effectuée à New-York.

Les catalogues des diverses collections où le manuscrit a passé en parlent avec les plus grands éloges: «superbe manuscrit»; — *an exquisite french and italian manuscript. There are 3 large miniatures exquisitely painted; — beautiful manuscript... All the miniatures and initials are very highly finished and are evidently the work of a skilled artist.*

Après la vente Robert Hoe, le manuscrit, acquis aux enchères par la grande maison Baer de Francfort, a de nouveau traversé les mers, en sens inverse de la première fois, et a été apporté en France. J'ai eu la bonne fortune de l'arrêter à sa rentrée, par l'agréable entremise du Dr. Leo Baer, Cette circonstance me met à même de donner sur le volume des renseignements restés tout à fait inconnus jusqu'ici.

Le manuscrit comprend 121 feuillets d'un format analogue au petit in-folio (335 millimètres de haut sur 220 millimètres de large). Le texte est écrit, comme dans le *Monstrelet*, en « lettres bastardes » et à longues lignes. Qualifié d'« histoire universelle » dans le catalogue de la vente de Mac-Carthy, il a pour véritable titre : l'*Ethiquette des temps*, titre répété en plusieurs passages du volume et notamment dans la dédicace qui l'ouvre, au haut de la première page : « A hault et puissant seigneur, Monseigneur messire Françoys de Rochechouart, chevalier, seigneur de Champdenier, conseiller et chambellan ordinaire de très hault, très puissant et très

1. Catalogue de la vente de la bibliothèque de Mac-Carthy en 1815, t. I, Avertissement, p. XII.

excellent prince Loys, donziesme de ce nom, roy de France, son lieutenant général et gouverneur en sa duché et seigneurie de Gennes et



La Sibylle et l'Empereur.
Dessin extrait de l'*Ethiquette des temps*.

seneschal de Thouloze ; prologue de Alixandre Sauvaige, en l'*Ethiquette des temps*. »

L'auteur, qui se désigne ici lui-même sous l'appellation d'Alixandre Sauvaige, était en réalité, bien que son livre soit écrit en français, un

Italien, de nationalité génoise, que François de Rochechouart a employé à des travaux littéraires d'ordre historique. Son véritable nom devait être Alessandro Salvago ; et il est vraisemblable qu'il se rattachait à une famille Salvago qui a joué son rôle dans les annales de Gênes[1].

Quant à l'ouvrage intitulé l'*Ethiquette des temps* que « Sauvaige » dit avoir composé sur l'ordre de François de Rochechouart, à l'imitation d'un prototype d'origine italienne, il contient une histoire abrégée à partir « du commencement du monde, de Jupiter et sa généalogie » jusqu'à l'élévation de François de Rochechouart au poste de gouverneur de Gênes pour le roi de France. Un dernier chapitre va plus loin encore, en annonçant ce qui se passera à la fin du monde. A un endroit où il parle des événements les plus récents, l'auteur, s'adressant à François de Rochechouart, dit à celui-ci, qu'il y a « deux ans passés » qu'il est gouverneur de Gênes. Le seigneur de Chandenier ayant été nommé à ce poste en octobre 1508, ceci nous fournit un précieux renseignement chronologique en nous reportant, pour l'exécution du livre, à la fin de 1510 ou aux trois premiers quarts de 1511. En tout cas, le volume est certainement antérieur au moment où Rochechouart perdit le gouvernement de Gênes, c'est-à-dire au mois de juin 1512. Le manuscrit de l'*Ethiquette des temps* est donc très voisin, comme date d'exécution, de l'exemplaire du *Monstrelet*, manuscrit français 20360-20362 de la Bibliothèque nationale, qui, nous l'avons vu, a été achevé de copier, à Gênes, le 14 août 1510.

Les deux manuscrits sont d'ailleurs étroitement apparentés l'un à l'autre au point de vue de la disposition matérielle. Même conception générale dans l'arrangement d'ensemble des volumes ; même corps d'écriture « bâtarde » ; et j'oserais presque croire, quoique l'*Ethiquette des temps* ne soit pas signée du calligraphe Antoine Bardin, comme le *Monstrelet*, même plume de copiste. Même emploi aussi, et très caractéristique, de belles lettrines, ou grandes lettres décorées d'un style particulier, dont nos pages 242, 249 et 251 donnent des reproductions, et où l'initiale, en forme de capitale romaine d'un dessin très pur, se détache en or sur un fond d'arabesques ornementales, exécuté à la plume et qu'encadre le motif

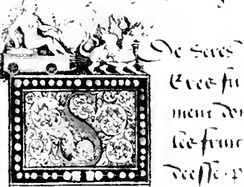
1. Pour plus de détails sur « Alixandre Sauvaige », ou Salvago, et le texte de son livre de l'*Ethiquette des temps*, je me permets de renvoyer à une communication que j'ai faite à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, au mois d'avril 1913 (résumée dans les *Comptes rendus* in-8° des séances de cette Académie).

d'un ruban retourné sur lui-même [1]. Enfin, et c'est pour nous l'essentiel, même manière également très caractéristique de traiter les illustrations.

Ces illustrations, relativement nombreuses dans les volumes, consistent, non pas en miniatures proprement dites, mais en dessins à la plume, lavés d'un peu de bistre, assez souvent rehaussés de légers traits d'or et parfois accompagnés de quelques touches discrètes à l'aquarelle, de bleu, de rouge ou de vert, servant à faire ressortir l'azur du ciel ou à marquer certains détails, tels que des armoiries ou des drapeaux [2].

Le fait que nos manuscrits sont, de parti pris, illustrés au moyen de dessins, à l'exclusion de vraies miniatures, est digne d'attention. Durant la période qui englobe, à quelque quarante ans près en avant ou en arrière, l'époque de leur exécution, dernier tiers du xv[e] siècle et première moitié du xvi[e] siècle, on constate que, dans des cas analogues, ce furent parfois non plus de simples praticiens mais de véritables artistes qui furent appelés à décorer ainsi des livres, en y dessinant des figures à la







Initiales ornées
de figures mythologiques.
Extraites de l'*Ethiquette des temps*.

1. Dans le *Monstrelet* de Rochechouart ces belles lettrines se trouvent seulement au début du tome II, ms. français 20361 de la Bibliothèque nationale ; mais dans l'*Ethiquette des temps*, elles sont employées d'un bout à l'autre du manuscrit.

2. Un de ces dessins a été reproduit, avec ses touches partielles d'aquarelle, dans une chromolithographie de l'ouvrage de Paul Lacroix, *Mœurs, usages et costumes au moyen âge et à l'époque de la Renaissance*. Paris, 1872, gr. in-8°, p. 532. Mais cette reproduction, trop empâtée de couleurs, ne laisse pas deviner la légèreté d'exécution de l'original.

plume ou au crayon. De très grands maîtres même ne dédaignèrent pas de se livrer à ce travail. On connaît l'existence, au Musée de Berlin, du manuscrit de la *Divine Comédie* illustré de dessins par Sandro Botticelli, et, à la Bibliothèque royale de Munich, du livre d'Heures de l'Empereur Maximilien sur les marges duquel la main d'Albert Dürer a semé, en traits d'encres de diverses couleurs, tant de motifs de la plus délicieuse fantaisie.

Les dessins rehaussés des manuscrits venant de François de Rochechouart, que nous nous proposons de faire connaître et d'étudier ici, ne s'élèvent pas à de pareilles hauteurs; mais ils n'en sont pas moins des œuvres tout à fait au-dessus de la banalité trop commune aux miniatures proprement dites, d'une conception heureuse, d'une composition savante, personnelle, et parfois d'un vrai charme ou d'une extrême finesse.

Dans l'*Ethiquette des temps*, l'illustration comprend trois grands dessins dont nous donnons la reproduction. Le premier d'entre eux, représentant le *Paradis terrestre*, est accompagné d'une riche bordure, contenant sept sujets secondaires disposés en médaillons. Des deux autres, l'un se rapporte à l'*Histoire de Jules César*, le second à la légende de la Sybille annonçant à l'Empereur Auguste la venue du Christ. Il y a, en outre, 118 dessins de moindre importance, chacun d'eux placé au-dessus d'une de ces belles lettrines en forme de capitales romaines, dont nous avons déjà parlé, à l'exception d'un seul, le *Char d'Apollon* (reproduit à la fin de cet article), que l'artiste a reporté dans la marge inférieure d'une page, afin d'avoir un champ plus large pour déployer sa verve[1].

Le premier des petits dessins rehaussés, d'une exécution particulièrement fine, mais malheureusement un peu endommagé par un pli du parchemin et que pour cette raison nous n'avons pu faire photographier, montre un seigneur coiffé d'une toque, assis sur un fauteuil, à qui un homme agenouillé devant lui, tête nue et à longs cheveux, vient offrir un livre. Des banderoles placées auprès de ces figures nous apprennent que nous avons sous les yeux, dans le seigneur assis : MONS[EIGNEU]R FRANÇOIS DE ROCHECHOUART, et dans l'auteur agenouillé : ALEXANDRE SAWAIGE.

Le second petit dessin forme comme une sorte d'*ex libris*, renfer-

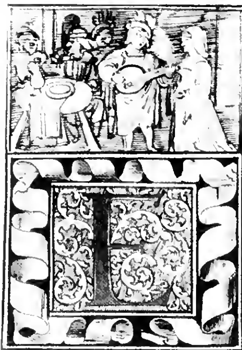
1. Ce dessin eut dû régulièrement être placé au-dessus de la lettrine qui ouvre le chapitre consacré à Apollon. En le descendant dans la marge, l'artiste y a substitué, au-dessus de la lettrine, une representation des armoiries de Rochechouart.

mant les armes de Rochechouart accostées de deux petits génies d'un style charmant. On le trouvera en lettre au début de ce travail. Un autre génie, également d'un caractère très élégant, apparaît plus loin entre deux lions. Vient ensuite une série de petites images mythologiques touchées avec beaucoup d'esprit. Le fragment de feuillet que nous donnons page 249 et la petite frise du *Char d'Apollon* en montrent des spécimens.



TERÉE ET PROGNÉ.
Dessin extrait
de l'*Ethiquette des temps.*

Plus loin, les dessins deviennent d'un faire beaucoup plus sommaire. On est très tenté de se demander s'il n'y a pas deux mains d'artistes distincts dont l'un, le plus fort, se serait réservé les grands dessins et les illustrations du début, en laissant à son collaborateur le soin de terminer le reste. Cependant, entre tous les dessins, il n'y a pas une différence plus accentuée que celle qui sépare tel crayon très terminé d'un maître d'une esquisse beaucoup plus sommairement indiquée, et néanmoins toujours du même maître. En outre, et le cas se reproduit à la fois dans l'*Ethiquette des temps* et dans le *Monstrelet*, il arrive que ce qu'on peut appeler la manière fine et la manière lâchée se retrouvent simultanément dans le même dessin, la première dans les avant-plans, la seconde dans les figures reléguées au fond des petits tableaux. Il serait donc possible qu'il n'y eût pas deux collaborateurs, mais un unique artiste s'appliquant tantôt plus, tantôt moins, au fini de son œuvre. Ce qui est indubitable en tout cas, c'est que, quelle que soit l'exécution, l'inspiration et les principes de composition sont toujours identiques. S'il n'y a pas unité de main, il y a, d'une manière persistante, unité de sentiment et de conceptions esthétiques.



LES COUTUMES DES FRANÇOIS.
Dessin extrait
de l'*Ethiquette des temps.*

Dans le *Monstrelet*, l'illustration est établie sur des bases encore plus développées que dans l'*Ethiquette des temps*. Les 74 compositions forment toutes de grands dessins, couvrant parfois des pages entières. Tel est le cas en particulier pour deux frontispices qui ouvrent respectivement le premier et le deuxième volumes de l'ouvrage. L'un et l'autre de ces dessins représentent le protecteur de François de Rochechouart, le roi Louis XII. Dans le frontispice du tome II, le monarque apparait simplement en costume civil, assis sur son trône ; dans le tome premier, il est figuré sous un aspect guerrier, recouvert d'une armure complète d'apparat, monté sur un cheval richement caparaçonné, tel qu'on le vit, par exemple, lorsqu'il fit son entrée triomphale à Gênes en 1507 [1]. De larges bordures entourent ces figures du roi, contenant des médaillons dont la disposition générale rappelle celle de la page où se trouve la représentation du *Paradis terrestre*, dans l'*Ethiquette des temps*. Les autres grands dessins sont consacrés à illustrer le texte du *Monstrelet* en mettant en scène les épisodes historiques racontés par le chroniqueur. Chacun d'eux est accompagné de bordures, dont le style et les motifs sont exactement semblables à ce que nous avons dans l'*Ethiquette des temps* pour l'*Histoire de Jules César* et *la Sybille et l'Empereur*; on retrouve de part et d'autre un même ornement très caractéristique consistant dans une cordelière repliée sur elle-même en une série de boucles et de méandres symétriques, et la même manière d'introduire, dans le bas de la bordure, les armoiries de Rochechouart, encadrées dans des rinceaux ou soutenues par des griffons.

Comte Paul DURRIEU

(A suivre.)

1. Les deux portraits de Louis XII, dessinés en tête des mss. français 20360 et 20361 ont été reproduits par M. Camille Couderc, dans son *Album de portraits d'après les collections du Département des manuscrits. Bibliothèque nationale*, Paris, 1908, in-4°, planches CXXVII et CXXVIII.



Le Char d'Apollon.

Dessin extrait de l'*Ethiquette des temps*

LES TRÉCENTISTES SIENNOIS

SIMONE MARTINI ET LIPPO MEMMI[1]



N peut se demander après l'examen des fresques de la chapelle Saint-Martin, si le talent de Simone Martini convenait parfaitement aux compositions vastes et variées. Non pas que les « histoires » de la vie du saint, comme on disait alors, ne soient point parmi les plus belles peintures du XIV[e] siècle; mais les qualités particulières de Simone n'y trouvent pas l'occasion de se manifester dans toute leur ampleur ni dans tout leur charme. Ses idées n'étaient point spécialement originales; ainsi que son maître Duccio, il conçut ses sujets comme des récits familiers, pittoresques, où l'attendrissement, la dévotion se mêlent aux détails réalistes; et suivant l'exemple de Giotto, il donna à ses groupements plus de liberté, d'espace, d'aisance, et il restreignit au minimum le nombre des personnages. Mais il ne conserva pas cette grandeur d'inspiration qui met si haut ses deux modèles. De Duccio, dont il dépend par ailleurs si intimement, — l'influence de Giotto fut, si l'on peut dire, tout extérieure, — il ne sut ou ne voulut garder ni le sérieux, ni la profondeur d'expression, pas plus que son grand style, son sentiment de la beauté forte et pure. Il est plus facile, plus léger, plus orné, moins sincère aussi, au point qu'il pèche quelquefois par un peu d'affectation. Pour la technique, il est inimitable. Aucun peintre du XIV[e] siècle ne dessina avec cette netteté, cette analyse précise et aisée. Mais d'autre part la finesse, le goût du

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXXIII, p. 205.

détail subtil et cherché ne sont pas les qualités convenant le mieux à de vastes fresques peuplées de nombreux personnages, et qui veulent être traitées avec plus de largeur, avec un sens plus développé des ensembles. Aussi ne sont-ce pas ses grandes compositions qu'on peut placer parmi ses créations les plus parfaites : elles ont des morceaux merveilleux dont la réunion ne fait point une œuvre irréprochable. C'est dans ses tableaux, dans ses figures isolées, que Simone se présente sous son aspect le plus favorable. Nous avons parlé déjà de cette délicieuse *Sainte Claire*, à l'extrémité droite du transept de la basilique d'Assise. Dans la chapelle de Saint-Martin même, on peut admirer sans restriction les têtes de saints qui ornent les encadrements des fenêtres, ou encore les huit saints en pied qui se trouvent à l'intrados de l'arc; élégance, grâce aristocratique, sentiment délicat, toutes ces qualités que posséda Simone à un si haut degré, s'y rencontrent. Je crois cependant que leur expression est plus complète dans les tableaux, hélas ! trop peu nombreux, qui sont épars en Italie et dans les galeries européennes[1].

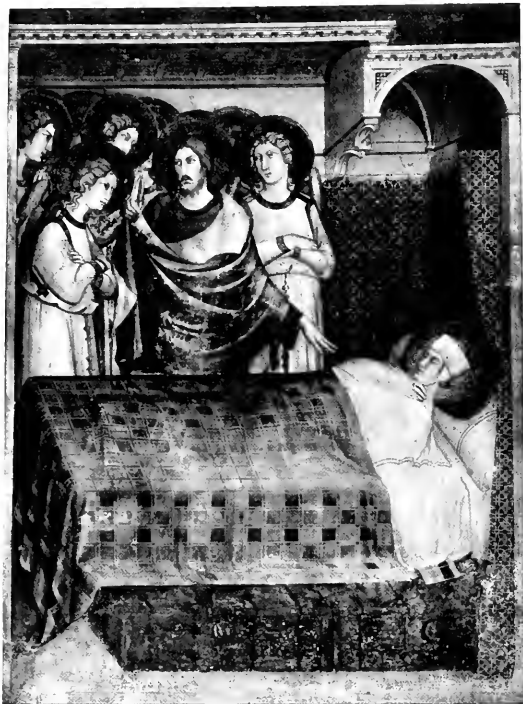
Le plus ancien, le moins heureux de ces tableaux sur bois est le *Saint Louis de Toulouse couronnant son frère Robert d'Anjou, roi de Naples*. Il remonte, sans doute, à l'année 1317, alors que Simone séjournait à Naples et que saint Louis de Toulouse fut canonisé. Le saint, assis sur un trône élevé, mitré, sa chasuble retenue sur la poitrine par un fermail émaillé aux armes d'Anjou, couronne son frère agenouillé devant lui, les mains jointes, tandis que lui-même est couronné par deux anges. La figure du roi Robert est indubitablement un portrait ; cela est moins certain pour le saint, dans le visage duquel on retrouve des traits qui rappellent vivement les têtes stylisées habituelles de Simone. La disproportion entre la grandeur des deux personnages, — pour affirmer le caractère sacré du saint, le peintre l'a fait de dimensions à peu près doubles de celles du roi, — une certaine mollesse d'exécution, l'expression insuffisante, font de ce tableau, si intéressant au point de vue iconographique, une œuvre d'art peu agréable. La prédelle elle-même, en vérité fort

1. M. Venturi attribue à Simone Martini *l'Assomption*, peinte à fresque au Campo Santo de Pise Mme A. Gosche (*op. cit.*), une *Madone* et un *Saint François*, au musée municipal d'Assise : la première de ces œuvres ne me paraît même pas siennoise ; la seconde est évidemment un travail d'école, assez médiocre.

abîmée, n'a pas le charme ni la clarté qu'on est en droit de demander à Simone[1].

Mais des tableaux importants de Simone, qui nous ont été conservés, celui-là est le seul, avec le polyptyque d'Anvers, qui ne donne pas un plaisir sans mélange[2].

Le polyptyque de Pise, qui est de 1320, celui d'Orvieto, qui est de 1321, sont, au contraire, des créations d'un charme inexprimable.



SIMONE MARTINI. Cliché Alinari.
LE CHRIST APPARAISSANT A SAINT MARTIN PENDANT SON SOMMEIL.
Fresque. — Assise, église Saint-François

1. La prédelle comprend cinq sujets : I. *Saint Louis se présente à Boniface VIII ;* II. *Il reçoit la consécration épiscopale ;* III. *Il lave les mains aux pèlerins ;* IV. *Un estropié et un possédé sont guéris devant son cercueil ;* V. *Il apparaît dans une maison et rend la vie à un enfant.* Le tableau est signé : *Symon de Senis me pinxit.*

2. On sait qu'acheté à Dijon en 1826, ce polyptyque fut divisé en plusieurs parties. Les plus importantes sont au musée d'Anvers : une *Annonciation* en deux compartiments, le *Crucifiement* et la *Déposition.* Le *Chemin de croix* est au Louvre. La *Mise au tombeau,* au musée Empereur-Frédéric, à Berlin. On discute sur sa date. M[me] Agnès Gösche (*op. cit.*) le veut antérieur au voyage d'Avignon ; M. Venturi croit, au contraire, qu'il fut exécuté en France ; à la vérité, l'*Annonciation* est conçue presque identiquement à celle de Florence, mais avec moins de finesse, de grâce et d'expression : je croirais volontiers que ce fut là comme une première idée du célèbre tableau des Offices et, par conséquent, une œuvre de la période italienne de la vie du peintre. Elle n'est point parmi ses meilleures. Simone

Le polyptyque de Pise [1], s'il nous est parvenu dans son entier et en fort bon état, a malheureusement été divisé en deux parties, dont l'une — un *Saint Jean-Baptiste* et la prédelle — se trouve au Musée civique et l'autre au Séminaire. Il se compose de sept grands compartiments, séparés par des colonnettes, où sont représentés : *Saint Jean l'Évangéliste, Sainte Marie-Madeleine, Saint Pierre martyr, la Vierge et l'Enfant, Saint Jean-Baptiste, Sainte Catherine d'Alexandrie* et *Saint Dominique ;* chacun de ces compartiments est surmonté d'un couronnement où sont peints deux apôtres et un prophète, sauf celui de la Vierge, où se trouvent deux archanges et le Christ bénissant. La prédelle consiste en quatorze figures de saints et une *Pietà*.

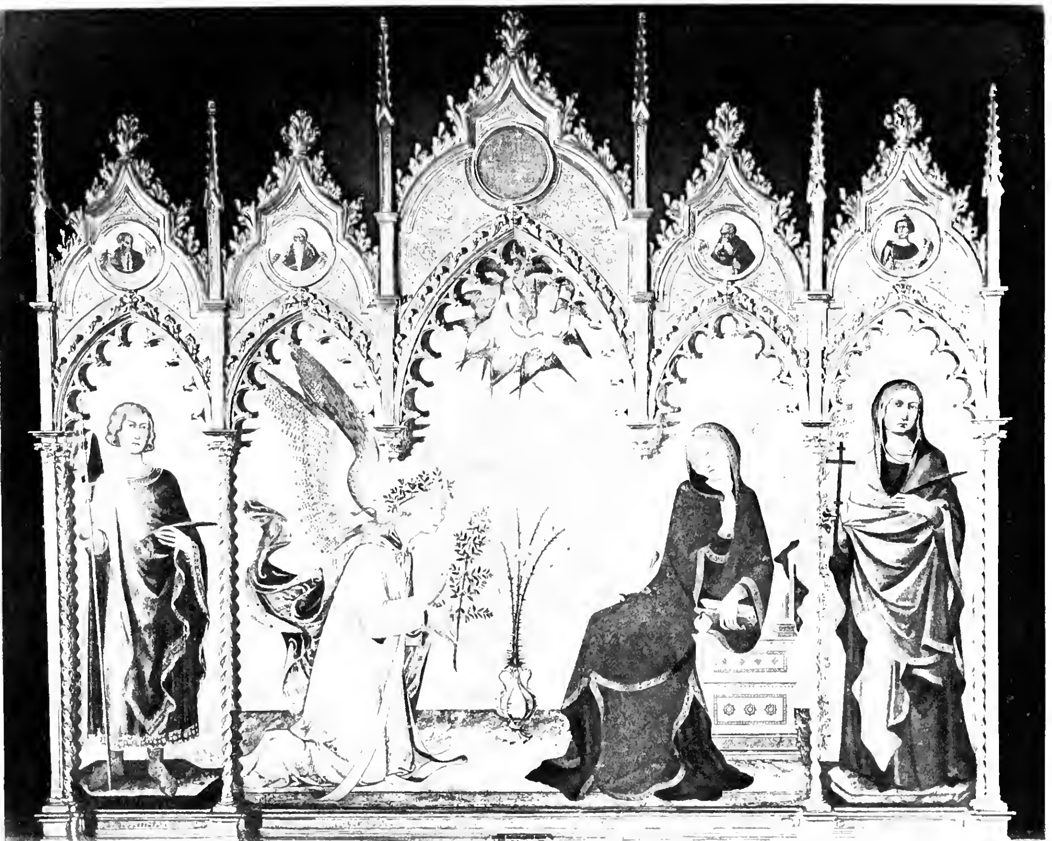
Du retable d'Orvieto, il ne reste que les cinq sujets principaux : *la Vierge et l'Enfant, Saint Pierre, Saint Paul, Saint Dominique, Sainte Madeleine,* qui présente le donateur, Trasmundo, évêque de Sovana [2].

Grâce élégante, tendresse pieuse, excellence, finesse, sûreté de la technique, on ne sait qu'admirer le plus dans ces panneaux exquis. L'Enfant sérieux, un peu effaré, à la jolie petite tête ronde, délicieusement dessinée, exubérante de santé, la Vierge, menue, humble, aimante, bien parée, tel saint, grave et doux, tel fragment de prédelle où une figure minuscule s'enlève sur un fond d'or vieilli en des tons pâles ou puissants harmonisés avec autant de goût que d'audace, une auréole finement ciselée, une main élégante : les yeux s'arrêtent sur chaque point, caressés tour à tour par une expression, une forme, une couleur, une invention inattendue. Ce n'est point, si l'on veut, du très grand art, mais c'est du plus séduisant qui soit. On sent que le peintre travaillait avec amour, qu'il ne se lassait point du lent procédé *a tempera*, des innombrables touches du fin pinceau qu'il faut donner en hachures croisées, mêlées, couvertes et couvertes encore. Il lui venait de si jolies choses ! Pas un Florentin n'avait un dessin aussi net, poussé, délicat,

reprit et combina des éléments empruntés au revers de la *Maestà* de Duccio ; il s'efforça de les dramatiser ; il n'y réussit qu'en partie et souvent aux dépens de la beauté. Le tableau est signé, au-dessous du *Crucifiement : Symon pinxit.*

1. Il fut peint pour le couvent de Sainte-Catherine de Pise, en 1320 (Bonaini, *Memorie inedite*, etc., p. 38-39). Il est signé : *Symon de Senis me pinxit.*

2. Il porte l'inscription : *....n de Senis me pinxit ...d MCCCXXI ;* la fin de l'inscription est peut-être effacée, ce qui pourrait faire varier la date de trois ans au plus. Il fut exécuté sur la commande de l'évêque de Sovana, pour le couvent des dominicains d'Orvieto, comme le dit une chronique du couvent.



un coloris aussi agréable, un modelé aussi savant. A Sienne même, Duccio et les deux Lorenzetti montraient plus de grandeur, mais nul ne savait comme lui finir avec autant de minutie et d'habileté. Simone dut enchanter ses contemporains; il tint avec Giotto la première place parmi les artistes du XIVe siècle; peut-être même eut-il, auprès de certains, plus de succès que son rival dont la pensée était trop haute pour être accessible au grand nombre. Sa réputation était toujours vivante au siècle suivant, au point que Lorenzo Ghiberti combattit contre elle dans ses Commentaires au profit d'Ambrogio Lorenzetti qu'il appréciait pour ses qualités plus viriles.

Pas un des tableaux de Simone qui ne procure, à un degré plus ou moins vif, cette jouissance un peu grêle, un peu recherchée, mais, à tout prendre, complète dans le domaine restreint où le peintre atteignit la perfection du genre. Les deux *Saintes* de la collection Berenson à Florence, le polyptyque de la collection Gardner à Boston, que l'on pouvait voir il y a peu d'années encore à Orvieto, sont des œuvres pleines de charme. La *Vierge* de la collection Stroganoff, l'*Annonciation* des Offices, le tableau de Liverpool sont, sans doute, l'expression la plus pure du génie de Simone.

La *Vierge annoncée*, de la collection Stroganoff, à Rome, est assise sur un siège bas, toute enveloppée de son manteau outremer qu'elle retient et ferme d'une main sur sa poitrine; elle a laissé tomber l'autre et le livre qu'elle lisait; la tête est légèrement inclinée; le cou est nu et ferme; les épaules sont rondes, d'une grâce menue inexprimable; la ligne du manteau qui s'épand à terre est ample et élégante; le fond d'or du tableau est bordé d'une ornementation gravée qui forme comme un cadre d'où s'échappe la figure; rien n'est plus exquis que cette œuvre comme idée pittoresque, comme expression encore : cette Vierge si fine, si coquette dans sa simplicité, est tremblante et toute troublée de l'annonciation qui lui a été faite; c'est une jeune femme rougissante, l'image profane de la pudeur.

L'*Annonciation* de Florence, que Simone signa avec Lippo Memmi, mais dont l'essentiel, sans aucun doute, n'appartient qu'à lui seul, a des séductions encore plus vives [1]. La Vierge est assise sur un trône de marbre; elle aussi croise d'une main son manteau sur sa poitrine; elle

1. Le tableau porte l'inscription : *Simon Martini et Lippus Memmi de Senis me pinxerunt anno Domini MCCCXXXIII.*

est plus émue que la Vierge Stroganoff, presque effrayée ; elle recule sur son siège, se tourne à demi, semble vouloir s'effacer, dans une pose maniérée et cependant délicieuse. L'ange est agenouillé devant elle; il tient d'une main une branche d'olivier ; il est couronné du même feuillage ; son manteau d'or brodé de blanc retombe en plis élégants ; son écharpe de soie à rayures bleues, grenat et or, flotte au vent ; ses ailes ne sont pas encore repliées ; le visage a toute la douceur, la finesse, la tendresse siennoises. Un vase portant des lis sépare l'ange et la Vierge ; les paroles de l'ange : *Ave, gratia plena, Dominus tecum,* s'enlèvent en relief sur le fond d'or passé ; la colombe, entourée d'une gloire de chérubins, vole entre les dentelures d'une ogive ; de chaque côté de la scène, saint Ansanus et sainte Juliette se dressent dans des compartiments isolés.

On retrouve les mêmes qualités dans *l'Enfant Jésus ramené à la Vierge par saint Joseph*[1] *:* on ne peut les louer que par les mêmes mots. L'inquiétude, le reproche, l'affection se peignent sur le visage du père et de la mère ; leurs poses sont peut-être un peu gauches. Mais le blond Jésus, les bras croisés, vêtu d'un manteau bordé d'or, est une figure exquise où transparait toute la poésie de l'enfance heureuse.

C'est dans ces œuvres que Simone s'est exprimé le plus librement. Il n'avait point à se préoccuper des problèmes ardus qui se posent pour les grandes compositions à nombreux personnages et qui ne convenaient point à son génie facile. Il pouvait y être lui-même, se laisser aller sans contrainte et sans réserve à son goût pour la douceur et la tendresse, pour la beauté gracieuse ; sa facture minutieuse, son fini, son habileté avaient lieu de s'y manifester dans toute leur portée. Si ses grandes fresques charmantes manquent de vigueur et d'accent, si elles ne donnent point une jouissance d'art complète, ses tableaux ont, en leur genre, atteint la perfection.

L'Enfant Jésus ramené à la Vierge par saint Joseph date de 1342. Il fut donc peint à Avignon.

De l'activité de Simone Martini dans la ville des Papes, il ne reste, à Avignon, même qu'une fresque à demi ruinée. Sous le porche de Notre-

1. Le tableau, qui se trouve à la Walker Art Gallery de Liverpool, porte l'inscription : *Symon de Senis me pinxit sub a. d. MCCCXLII.*

Dame-des-Doms, au-dessus de la porte d'entrée, dans une lunette, la Vierge tient l'Enfant qui est vêtu d'une robe rouge ; deux anges sont agenouillés ; on distingue à peine le donateur dont parlent d'anciennes descriptions ; la tête de la Vierge et celle de l'Enfant sont seules un peu conservées. Des quatre têtes d'anges peintes à l'intrados de l'arc qui entoure la lunette, une seule est en bon état ; on devine qu'il y eut des anges aux angles de la lunette. Dans le tympan, Dieu le Père paraît encore assez clairement avec deux anges à ses côtés.



Cliché Alinari

SIMONE MARTINI. — LE CHRIST PORTANT LA CROIX.
Peinture sur bois. — Paris, Musée du Louvre.

Sur la muraille latérale du porche se trouvait la fresque de *Saint Georges tuant le dragon*. Esprit Calvet, le fondateur du musée d'Avignon, en a laissé une

description plus complète que celle de Valadier[1], habituellement citée :

« C'est un saint Georges colossal monté sur un cheval blanc, portant du côté droit une courte épée dans son fourreau ; il fonce sur les étriers en avançant le corps et la tête, et perce d'une lance un dragon furieux, couvert d'écailles verdâtres avec des ailes rouges. Le monstre se roule sous les jambes du cheval qu'il entortille fortement de sa queue. Vis-à-vis du cheval est une femme à genoux, de très petite taille, coiffée à l'antique, vêtue d'une robe verte, levant le bras gauche et paraissant implorer le secours du cavalier.

» Le saint Georges semble sortir de la porte d'une ville ; cette porte perce un rempart crénelé ; elle est flanquée, à droite, d'une tour ronde, aussi à créneaux. On voit une seconde enceinte au delà de la première, dans laquelle le peintre a représenté des bâtiments très élevés, soutenus par des arceaux portés sur des piliers. Sous un de ces arceaux, se trouve un homme qui regarde attentivement l'exploit de saint Georges ; plus bas, nombre d'autres figures dont le corps est caché par le mur de devant, paraissent de même prendre le plus grand intérêt à la défaite du dragon. Sous ce tableau, dans un panneau peint exactement au milieu de la bordure, on lit les quatre vers suivants :

Miles in arma ferox bello captare triumphum
Et solitus justas pilo transfigere fauces
Serpentis tetrum spirantis pectore fumum
Occultas extingue faces in bella, Georgi[2]. »

La France ne conserve pas d'autre souvenir de Simone Martini, qui y séjourna cependant au moins six années ; peut-être la restauration du Château des Papes et de Notre-Dame-des-Doms nous réservera-t-elle de nouvelles découvertes. On a beaucoup parlé de l'influence de Simone à Avignon ; elle n'apparaît guère, en vérité, quoi qu'on ait dit, dans les fresques de Mathieu de Viterbe, qui se trouvent au Château et à Villeneuve-lès-Avignon ; il est moins hasardé de la relever dans ces délicieuses scènes de chasse et de pêche, dans la garde-robe du Château, qui sont certainement un travail français. Le manuscrit de San Giorgio semble, je l'ai dit, l'œuvre d'un artiste placé sous le double ascendant de Simone et de

1. *Le Labyrinthe royal de l'Hercule gaulois*. Avignon, 1600.
2. Bibliothèque d'Avignon, ms. 2348, folio 232.

la France. Ce sont les manuscrits historiés seuls qui pourront élucider cette question de l'influence française de Simone, puisque l'ignorance et le vandalisme ont détruit la plus grande part des merveilles que l'art italien et français avait créées pour les papes d'Avignon, au xive siècle.



Cliché Lombardi.

Simone Martini. — La Vierge et l'Enfant.

Peinture sur bois. — Orvieto, Musée de l'Œuvre du Dôme.

Lippo Memmi vient, comme mérite, bien loin derrière Simone Martini. Il s'en est, toutefois, à tel point assimilé la manière qu'on ne peut guère étudier l'un sans l'autre. Son père, Memmo di Filipuccio, était peintre également; des documents récemment découverts ont appris que durant les années 1305 et 1306, il était établi avec sa famille à San Gemignano et qu'en 1317 il travaillait avec son fils à la *Maestà* du Palais communal de la même ville[1]. Cette date de 1317 est la plus ancienne où apparaisse Lippo Memmi; elle est marquée au-dessous de cette *Maestà* de San Gemignano, où l'influence de Simone Martini est déjà si nettement affirmée qu'il semble impossible que la collaboration ne soit pas antérieure à cette

1. Cf. *Carte Strozziane di San Gemignano*, par R. Davidsohn (*Forschungen zu Gesch. von Florenz*, 1900), et par J. Carlyle Graham (*Rassegna d'arte senese*, 1909).

époque. C'est en 1324 que Simone épousa la sœur de Lippo Memmi. En 1333, ils signaient ensemble l'*Annonciation* de Florence. En 1344, l'hôpital de Sienne lui donna une indemnité pour l'office des morts de Simone Martini; en 1347, il signait un tableau qui se trouvait encore à Avignon, dans l'église Saint-François, au XVII[e] siècle[1]. Il semble donc probable qu'il accompagna Simone dans la ville des Papes, mais nous ne savons rien de précis à cet égard. Il retourna en tout cas dans sa patrie, puisqu'en 1361 il fit avec Giovanni di Benedetto des peintures sur les trumeaux de la salle du Conseil, au Palais public; on leur paya, s'il faut en croire le chroniqueur Neri di Donato, la somme de 152 livres[2]. Telles sont les uniques notices dignes de foi qui nous soient parvenues. Vasari affirme encore que Lippo Memmi accompagna Simone Martini à Assise et qu'il termina les figures isolées de saints qui se trouvent à l'extrémité droite du transept de la basilique inférieure; cela est fort possible; mais sa marque personnelle n'y apparaît guère, pas plus que dans l'*Annonciation* de Florence, où la collaboration des deux beaux-frères est certifiée cependant par les signatures et un document : la dépendance de Lippo Memmi était absolue quand il travaillait avec Simone.

Nous possédons un petit nombre de Madones signées de lui seul; elles se confondent presque avec celles de son maître; sentiment, formes, technique ont d'incroyables ressemblances; peut-être un peu moins de vivacité dans l'expression, un peu plus de mélancolie; surtout un dessin moins habile, moins délié, moins savant; les mains, spécialement, sont loin de l'étonnante vérité de celles que peignait Simone; ce sont là les uniques nuances séparant les deux maîtres, que l'on puisse relever, en ajoutant encore que les Madones de Lippo Memmi n'ont ni la flamme ni l'accent de celles de Simone; leur art, si l'on peut ainsi dire, est moins haut d'un degré.

L'invention n'a pas non plus la richesse, la variété, la souplesse, l'étendue que nous avons admirées chez Simone; ses tendres Vierges, ses saints doux et timides ne nous montrent rien que Duccio et Simone

1. Cette notice est donnée par le *Cod. Barber. lat. 3055, c. 212*, de la Bibliothèque du Vatican; voir G. de Nicola (*op. cit.*). Le tableau portait : *Lippus et Federicus de Senis Memmii pinxerunt anno domini 1347*.

2. L'affirmation de Vasari que Lippo Memmi mourut douze ans après Simone, et par conséquent en 1356, est donc fausse.

ne nous aient déjà révélé. Lippo Memmi est un peintre délicieux, une âme d'artiste infiniment délicate à qui manquent la spontanéité et l'originalité. Mais en marchant fidèlement sur les traces de Simone, que de beautés gracieuses n'a-t-il pas rencontrées ! La *Madone du Peuple*, à l'église des Servi à Sienne, la *Vierge* de San Francesco à Asciano, les deux *Madones* du musée Empereur-Frédéric à Berlin, le *Saint Louis* et le *Saint François* de la Galerie communale à Sienne [1], les trois *Saints* de l'église toute voisine de San Pellegrino, tant d'autres petits tableaux encore, le fragment de fresque de l'ancien couvent de San Domenico à Sienne, sont des œuvres d'un travail exquis où les qualités siennoises conservent tout leur charme.



Cliché Alinari.

Lippo Memmi. — La Madone du peuple.

Peinture sur bois. — Sienne, église des Servites

On a discuté si *le Bienheureux Agostino Novello*, qui se trouve dans le chœur de Sant' Agostino, à Sienne, est de Simone Martini ou de Lippo Memmi. La pauvreté d'invention, la vie diminuée des quatre scènes de la vie du bienheureux, les mains maladroitement dessinées me font croire qu'il s'agit bien là d'une peinture de Lippo. La *Vierge protectrice* du Dôme d'Orvieto manque aussi de cet élan, de cette chaleur créatrice qui font les chefs-d'œuvre.

C'est dans la *Maesta* de San Gemignano que le talent de Lippo Memmi se manifeste le plus clairement, avec son charme comme avec ses faiblesses.

1. Ces deux panneaux, qui portent les nos 48 et 49, sont attribués dans le catalogue officiel à l'école de Duccio, ce qui est un peu vague ; l'attribution nouvelle est due à M. E. Jacobsen (*Sienische Meister der Trecento*, Strasbourg, 1907). M. Berenson (*the Central Italian painters of the Renaissance*) n'indique pas ces deux peintures dans le catalogue qu'il a dressé de l'œuvre de Lippo Memmi. Il ne cite pas non plus les peintures suivantes : Assise, collection du comte della Genga, *Crucifiement ;* Londres, collection Fairfax Murray, *la Vierge et l'Enfant* (ces deux œuvres sont indiquées par M. Mason Perkins, *Rassegna d'arte senese*, 1906 et 1907) ; Montepulciano, Conservatorio, *la Vierge et l'Enfant* (attribution G. de Nicola, *Vita d'Arte*, 1912) ; Saint-Pétersbourg, collection W. Dourdine,

Il reprend à Simone Martini l'idée du dais porté par les apôtres. Autour du trône de la Vierge, il place les saints, et, comme il disposait pour sa fresque d'une muraille fort longue, il change un peu la composition, met ses figures sur deux rangs, supprime les saints et les anges agenouillés, et ne laisse à genoux, aux pieds de la Vierge, que le podestat de San Gemignano, dans son vêtement rouge à rayures brun foncé [1]. Le sentiment profond et recueilli de la *Maestà* de Duccio, l'élan passionné de celle de Simone ont disparu ; il ne reste que des figures douces, tendres, dévotes, mais presque indifférentes, en vérité, et peu préoccupées de la Vierge. La technique, comme l'arrangement, procède de Simone. Le dessin a beaucoup de finesse et de grâce, mais il est fort inférieur à celui de son modèle en habileté et en science ; les corps sont parfois mal construits et les raccourcis mal faits; le modelé est lourd. Lippo Memmi ne possède pas le métier de la fresque au même degré que celui de la *tempera*.

La *Maesta* de San Gemignano est-elle donc une œuvre médiocre? Tout au contraire. Elle a beaucoup de distinction et d'élégance dans la ligne; elle révèle un sentiment très artiste, et sa couleur est si parfaite qu'elle suffit pour donner à la composition entière l'empreinte du grand art ; elle est gaie, harmonieuse et vive ; c'est une fête pour les yeux ; de beaux rouges vigoureux, des bleus profonds brodés d'or, des verts chauds et vibrants, des jaunes rompus, des bruns, des gris, toute cette merveilleuse entente siennoise des tons ardents et des douces nuances ! L'or des auréoles couronne les deux groupes de saints qui se détachent sur un

la Vierge et l'Enfant (exposé à l'Exposition de *Staryé Gody*, 1909) ; *Sienne*, S. Pellegrino, *Saint Pierre, Saint Paul, le Bienheureux Andrea Gallerani* : l'attribution du *Saint Pierre* et du *Saint Paul* à Lippo Memmi est déjà ancienne ; je la crois justifiée, bien que certains critiques la contestent ; M. G. de Nicola fut le premier, si je ne me trompe, à proposer l'attribution à Lippo Memmi du *Bienheureux Andrea Gallerani*. Il est, au contraire, douteux que les œuvres suivantes appartiennent à Lippo Memmi : Boston, collection Norton, *Vierge et Enfant* (de Lippo Vanni ; voir Mason Perkins et G. De Nicola, *Alcuni dipinti di Lippo Vanni* ; *Rassegna d'arte senese*, 1910) ; Castiglione d'Orcia, S. Maria Maddalena, *Madone* (de Bartolo di Fredi ; voir G. De Nicola, *Vita d'arte*, 1912) ; Berlin, musée Empereur-Frédéric, n° 1072, *la Vierge et l'Enfant* ; Saint-Pétersbourg, collection Gagarine, *la Vierge et l'Enfant* ; Pise, Musée civique, *Saint Jacques* ; Sienne, Galerie communale, n° 51, *la Saints*.

1. La fresque est signée et datée de 1317. Elle porte une seconde inscription : *Benotius florentinus pictor restauravit anno domini MCCCCLXVII*. Les deux extrémités de la fresque sont partiellement, en effet, de la main de Benozzo Gozzoli ; deux figures à droite sont entièrement de lui ; il s'agit, semble-t-il, non pas d'adjonction, mais de restauration presque totale.

fond bleu de ciel; le dais s'enlève sur cet azur, d'une étoffe rouge à broderies foncées, avec un lambrequin rouge frangé d'or où sont appliqués des écussons bleus. Devant ce coloris splendide miraculeusement conservé, il faut songer à ce que fut Sienne aux jours de sa grande gloire, quand brillaient d'un semblable éclat ses fresques innombrables dont la plupart sont aujourd'hui perdues et dont les autres nous sont parvenues presque mutilées et défigurées par l'injure des temps.



Cliché Lombardi.

LIPPO MEMMI. — SAINT LOUIS DE TOULOUSE ET SAINT FRANÇOIS D'ASSISE.
Peinture sur bois. — Sienne, Galerie communale

Lippo Memmi est le plus parfait de ces innombrables « peintres mineurs » de l'école siennoise, imitateurs plus ou moins fidèles de l'un des quatre grands maîtres qu'elle a produits. Il savait sans doute lui-même ce qui lui manquait pour oser comme eux s'adonner aux grandes entreprises; sa modestie nous a privé peut-être de quelque autre création aussi belle que la *Maesta* de San Gemignano; mais, en réduisant son effort, il ne s'est jamais départi de cette mesure et de ce goût, qui font sinon les œuvres très hautes, du moins les œuvres sans défaut.

L. GIELLY

CROQUIS DE JEUNE FILLE

LITHOGRAPHIE ORIGINALE DE M. ADOLPHE GUMERY

Chaque époque de l'art se forme une idée particulière et, par conséquent, une image différente de chacun des âges de la vie ; et qui, mieux que la jeune fille, peut revêtir cette parure de l'atmosphère ou du siècle ? Les idées, les usages, les mœurs, la mode, le costume surtout qui décide le plus habituellement de l'allure ou d'une attitude, un caprice de la coiffure, un biais de la robe, voilà mille influences secrètes, pour façonner un type répondant aux sympathies de l'heure fugitive en même temps qu'aux aspirations du cœur éternel... Ne faudrait-il point retrouver le style à la fois pudique et précis d'un Sully-Prudhomme, poète préoccupé de « l'expression », pour analyser discrètement une pareille évolution de la jeune fille dans l'art, depuis la frise des Panathénées conduisant lentement la blanche théorie des tuniques droites vers le temple qui portait le nom d'une Vierge, jusqu'à la pompeuse désinvolture de notre XVIIIe siècle, où dans un nuage de poudre parfumée, les peintres de Versailles évoquent Madame Victoire en costume de chasse ou Madame Adélaïde faisant de la frivolité ? Loin de la cour révérencieuse et de la ville romantique où la grisette de Gavarni ressemble à l'ingénue de M. Scribe, un Parisien de nos jours a voulu retenir ce charme indéfinissable qui tente mystérieusement les maîtres de la scène ou du roman. Nos lecteurs connaissent déjà le crayon du peintre-lithographe Adolphe Gumery[1], l'intimiste ingénieux, l'observateur avisé des mélomanes et des signes inconscients de leur noble extase, au promenoir silencieux de nos concerts dominicaux ; et quel attrait pour lui d'exprimer aux yeux la jeune fille contemporaine, de suggérer rapidement le secret délicat de son être, par la muette psychologie du geste ou de la mine, par la grâce étudiée d'un joli mouvement révélateur de son âme artiste et légère !

Raymond BOUYER

1. Voir la *Revue*, t. X, p. 122 (1901), t. XXVII, p. 221 (1910) et t. XXIX, p. 413 (1911).

ARTISTES CONTEMPORAINS

MAURICE DENIS



AVENTURE de Maurice Denis est heureuse et singulière. Ce peintre idéaliste, qui arrive à peine à la maturité, et qui a toujours préservé avec tant de souci son originalité intime, n'a jamais cherché l'éclat de la gloire. Il s'est contenté d'être loué dans quelques petites chapelles de l'art, où il offrait discrètement le fruit de ses rêveries. Lorsqu'il a laissé un moment les grandes toiles pour publier des illustrations, c'est à une élite, d'une culture intellectuelle très profonde et très rare, qu'il s'est adressé ; et certes, les décors spiritualisés qu'il imaginait pour la *Vita nova* ne pouvaient toucher que les lettrés épris de cet antique et bref roman où passe l'ombre voilée de Béatrice. Enfin, aux heures où le peintre se muait en écrivain, Maurice Denis, philosophant sur son art, prenait un soin jaloux d'en marquer la place hors du tumulte de la vie moderne, sur les cimes où se perpétue un grand silence recueilli, ou bien dans les jardins tranquilles où la pensée humaine, épurée et joyeuse, vit éloignée de toutes les brûlantes passions. Bref, cet artiste, qui est un poète et qui est un sage, semblait prédestiné aux seuls succès de cénacle, et content d'ailleurs de cette renommée silencieuse.

Or, voici qu'un hasard a fait tout à coup de ce délicat un des peintres les plus *actuels* de son temps, et a changé cette renommée silencieuse en

gloire très vivante, presque en popularité. Un nouveau théâtre vient de s'ouvrir à Paris, qui excite une curiosité universelle. Il se trouve que la décoration de la salle a été confiée à ce peintre charmant, qui, jusqu'ici, ne s'était pas haussé à de si vastes desseins ; et, surtout, il se trouve qu'en osant davantage, le peintre s'est exprimé avec plus de bonheur que jamais. Dans cette grande construction nouvelle où plusieurs artistes de talent ont travaillé, Maurice Denis a réalisé son chef-d'œuvre, qui restera comme une des œuvres importantes et révélatrices de notre temps. Certes, une semblable aventure mérite d'exciter notre curiosité sympathique : tous les amis de l'art sont attirés par ce vaste ensemble de décoration. Aussi est-il doublement intéressant d'étudier, en même temps que ces nobles et séduisantes peintures, l'artiste si personnel qui les a conçues et créées, et de chercher en quoi son esprit et son œuvre apparaissent particulièrement significatifs.

I

Jamais plus qu'aujourd'hui, il n'a été difficile de définir l'esprit et l'idéal contemporains. Dans l'espace de dix ou vingt années, les tendances les plus diverses se sont entre-croisées, et des écoles contraires se disputent le privilège — qui n'appartient plus à personne — de représenter fidèlement la *modernité*. Cette confusion des modes n'est nulle part aussi évidente que dans la peinture actuelle. Parmi les maîtres reconnus de tous, lequel saurait se flatter de diriger le goût d'une génération ? Manet et les impressionnistes, Puvis de Chavannes, Fantin, Albert Besnard, — voilà, pris au hasard, des modèles infiniment divers et qui semblent contradictoires. Et pourtant, qui donc oserait retrancher de ses admirations une seule de ces beautés apparemment ennemies ? Elles prouvent seulement la vitalité et la richesse de notre âge. Le critique doit les aimer et les comprendre toutes : l'artiste, plus impatient de créer que de comprendre, doit surtout aller d'instinct vers le maître et vers l'œuvre qui parlent le mieux à sa sensibilité. Le peintre, libre de toute philosophie, à qui la conformation de sa rétine imposera uniquement d'observer et de rendre l'apparence extérieure du monde, se gardera de tout idéalisme et jouira, sans inquiétude, de la vie concrète. Mais celui qui porte en soi



MAURICE DENIS. — LE CHŒUR.

Peinture en camaïeu. — Plafond du Théâtre des Champs-Élysées.

une âme éprise de l'invisible et tourmentée par le sens caché des choses, n'aura-t-il point le droit de faire métier de peintre, et de mettre son pinceau au service de sa poésie intérieure? Maurice Denis l'a cru, et l'a cru avec simplicité, avec confiance. L'exemple de ceux qui, dans la même voie, ont surtout connu, comme Gustave Moreau, de magnifiques échecs, ne l'a pas découragé, et d'autant moins qu'il entreprenait une tâche moins systématiquement ambitieuse. Son vrai maître fut Puvis de Chavannes, et, d'ailleurs, il suivait un aussi noble modèle sans le même parti pris de grandeur, avec une sorte d'indolence aimable et souriante, et une curiosité optimiste de tout ce qui pouvait enrichir ou plutôt varier les sources de son inspiration. Ainsi s'oppose-t-il, dès le début, à toute cette grande école de peintres réalistes, d'où sont issus les plus robustes talents de notre époque, et c'est plutôt dans les écoles littéraires dominées par le symbolisme qu'on trouverait les maîtres de sa pensée. Par là, malgré son goût de l'archaïsme, il garde un accent très moderne. C'est un esprit raffiné, d'une culture étendue, sensible à la musique aussi bien qu'à la poésie, qui veut s'exprimer par la peinture : entreprise périlleuse, où tant d'autres ont échoué ! Le singulier mérite de Maurice Denis, et qui légitime sa gloire soudaine, c'est d'y avoir réussi, à force de bonne foi, de clarté et de talent.

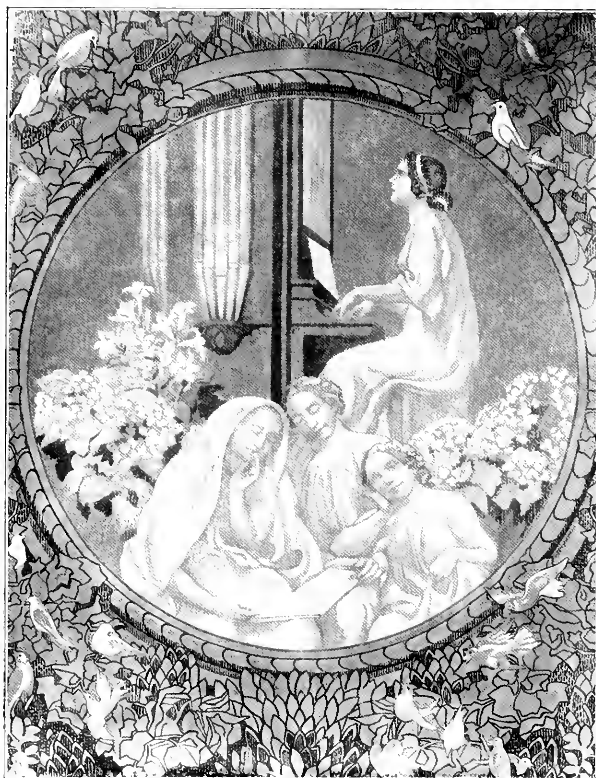
Cependant, il n'y a pas réussi du premier coup. Je ne lui en fais point un reproche : s'il s'était réalisé dès le début, comme d'autres qui sont plus exclusivement peintres, nous n'observerions pas en lui tant de complexité. Il a toujours possédé un charme très personnel, — une sorte de grâce paresseuse, qui veut rester ingénue, mais où se mêle un peu de mièvrerie. Seulement ce charme se compliquait d'une gaucherie, qui — malgré son agrément très particulier — ressemblait trop souvent à de l'inexpérience. Il est resté assez longtemps en lui une certaine faiblesse de métier, rachetée par un sens instinctif de l'expression et par une délicate réserve. Mais nous ne le louerons jamais assez d'avoir corrigé par un long travail les défauts de sa technique, sans avoir rien perdu de sa spontanéité ni de son goût. Ce parti pris de naïveté, où n'a jamais manqué je ne sais quelle saveur personnelle, paraissait dissimuler au début une certaine impuissance : le bel épanouissement d'un talent si personnel a prouvé que cette apparence nous trompait.

C'est entre 1890 et 1895 que s'est affirmée la personnalité artistique de Maurice Denis. Il se rattache à un groupe d'artistes peu nombreux mais attirants, qui se disaient à la fois symbolistes et chrétiens. Dans ce groupe, les musiciens, comme Chausson et Vincent d'Indy, ont plus marqué que les peintres. Les peintres cependant se réclamaient à juste titre d'une tradition très compréhensive : à côté de Puvis de Chavannes, ils révéraient les préraphaélites anglais et leur cortège de charmants illustrateurs, les artistes bénédictins du XIXe siècle, les fresquistes du Mont-Cassin, et l'école allemande de Beuron ; et, surtout, ils demandaient aux primitifs italiens du XIVe et du XVe siècle le secret de leur ferveur sans trouble et de leur puissante ingénuité. Je me souviens d'une composition de Maurice Denis, intitulée *Fiesole*, et figurant en tons clairs le sommet de la colline où rêve le couvent de San Francesco : des femmes y passent sous les cyprès, regardant Florence s'envelopper du brouillard de l'Arno. Tout, dans cette esquisse très nette, est frais, matinal, léger et frissonnant : ces formes, qui passent sous les cyprès, tournées vers la Cité du Lys, ne dirait-on pas les muses de Maurice Denis ?

Toutefois, ces muses innocentes demeurent très cultivées et très philosophes. Elles veulent simplifier leur âme, leur goût et leur art. Mais elles sont riches d'expérience et d'ambition. Si elles nous ramènent vers l'aube de la Renaissance italienne, et aussi vers le XIIIe siècle français, c'est qu'elles en ont analysé tous les chefs-d'œuvre, et savent que « sous la vie luxuriante, la sensualité et la variété de l'art gothique, se dissimulent des ordonnances parfaites, le *classique occidental* ». En même temps qu'il invoque cette tradition, avec un esprit très averti, le peintre garde sa théorie réfléchie du symbolisme : « Il n'est pas douteux qu'il y a des correspondances en quelque sorte fatales entre les formes, les harmonies de lignes et de couleur et, d'autre part, nos émotions. *Pour toutes les idées claires*, disait Puvis de Chavannes, *il existe une pensée plastique qui les traduit*... Dégager cette pensée plastique, découvrir ces correspondances, c'est là toute l'œuvre d'art, c'est le secret du style. »

Mais, par une intuition heureuse qui lui interdit de transgresser les limites de son art, Maurice Denis s'attachera uniquement, parmi ces *correspondances*, à celles qui partent d'émotions simples : il exclut de son

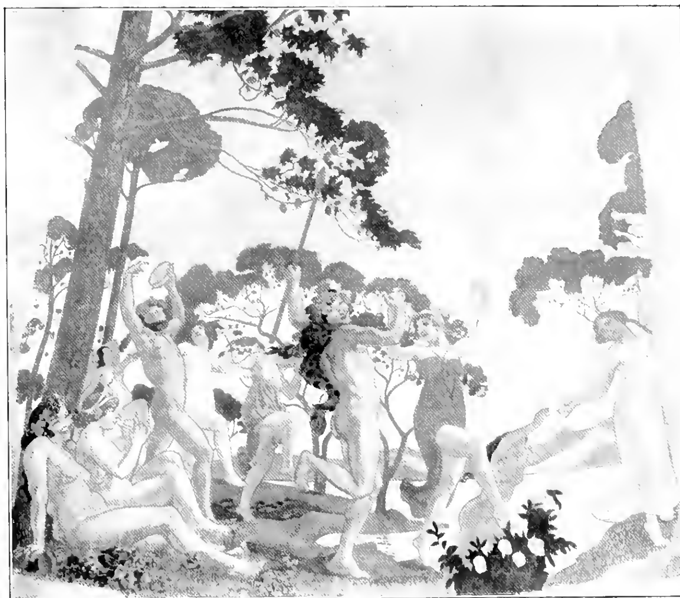
domaine et les passions fumeuses et les idéologies. Il veut redevenir un homme simple, pour être un poète plus intense ou plus pur. Aussi



MAURICE DENIS. — L'ORGUE.
Peinture en camaïeu — Plafond du Théâtre des Champs-Elysées.

cherche-t-il des sujets clairs, en même temps que pleins de sens humain. S'il les aborde avec un esprit surchargé de souvenirs, il sait s'y abandonner avec un cœur enfantin. Son art sera donc très sobre : il n'y mettra

point de pathétique apparent. Il tentera surtout, et avec une heureuse subtilité, d'exprimer toutes ses intentions par l'*atmosphère* de ses tableaux. Aucune ligne violente, aucune expression, aucun geste appuyés : mais une émotion claire, diffuse dans toute la composition, et qui s'avouera



MAURICE DENIS. — LA DANSE (FRAGMENT DE GAUCHE).
Plafond du Théâtre des Champs-Élysées.

aussi bien par le choix du décor et l'harmonie des tons que par les attitudes, les visages, les regards.

Un tel art possède un domaine tout à lui : c'est la peinture religieuse. Maurice Denis l'a traitée avec une grande nouveauté. Ses *Pèlerins d'Emmaus* du Salon de 1895, *Jésus chez Marthe et Marie* (1896), la *Vierge au baiser* et la *Descente de croix* de 1902, la *Mise au tombeau* de 1903 nous l'attestent. L'*Exaltation de la sainte Croix* qu'il peignit en 1897 pour la

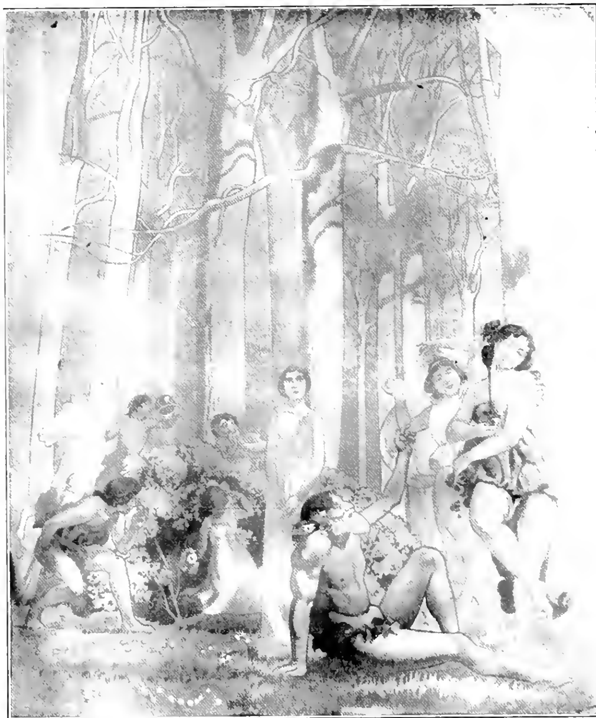
chapelle d'un collège du Vésinet, et surtout les décorations exécutées en 1903 pour deux chapelles de l'église du même village, nous montrent chez cet héritier de Puvis de Chavannes une qualité d'émotion religieuse qui suffirait à définir toute une personnalité ; plus que son *Assomption de la*



MAURICE DENIS. — LA DANSE (FRAGMENT DE DROITE).
Plafond du Théâtre des Champs-Elysées.

Vierge, j'aime ce *Sacré-Cœur* d'une noblesse si pénétrée de pensée. En 1902, une importante série de gravures sur bois pour une *Imitation de Jésus-Christ* résume toutes les vertus et aussi tous les défauts de ce talent qui n'est pas encore arrivé à sa plénitude. On y notera çà et là une étrangeté trop voulue ; l'auteur n'a pas su encore se dégager de toutes

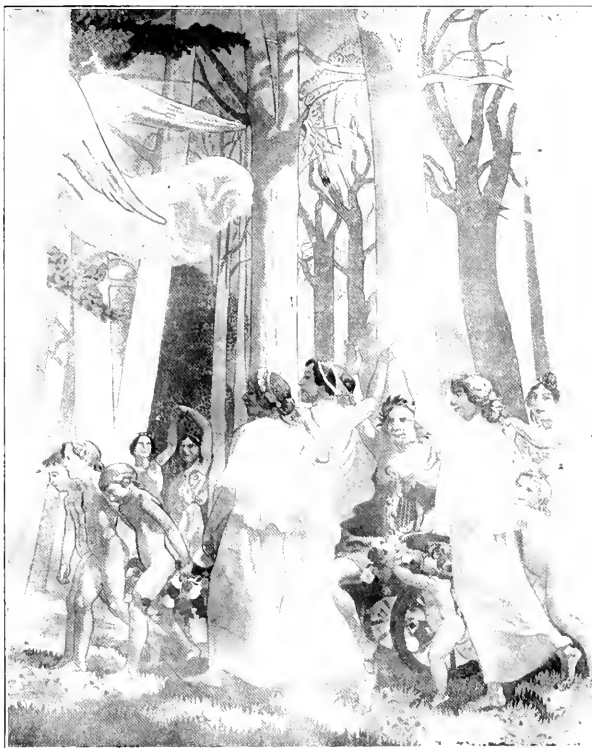
les influences qu'il a subies : il a aimé et étudié Gauguin et Odilon Redon, et le souvenir de ces bizarres poètes — si curieux, d'ailleurs, — pèse trop sur sa propre originalité. On devine même qu'il a beaucoup regardé les



MAURICE DENIS. — LA SYMPHONIE (FRAGMENT DE GAUCHE).
Plafond du Théâtre des Champs-Elysées

fusains à la fois simplifiés et intenses de Forain. C'est en somme sa culture qui trouble sa vision. Du reste, malgré quelques fautes de perspective, malgré l'inachevé trop consenti et parfois déconcertant de certains dessins, que de belles trouvailles expressives ! Je ne citerai au hasard que

la *Lecture des saintes Écritures*, — où trois ombres agenouillées suffisent à répandre tant d'émotion, — *l'Obéissance et la Soumission*, l'*Ange* de la



MAURICE DENIS. — LA SYMPHONIE (FRAGMENT DE DROITE).
Plafond du Théâtre des Champs-Élysées.

page 86, et ce tendre paysage d'Italie dédié *à la mémoire d'Ernest Chausson*.

Maurice Denis, d'ailleurs, ne s'est pas enfermé dans l'art religieux. Catholique sincère et réfléchi, il se défend de toute austérité inutile. Son imagination demeure pure, mais il ne lui interdit aucun des spectacles

qui enrichissent la pensée, et il aime la laisser errer au hasard, en d'indolentes promenades au cœur de la nature. Il a été paysagiste et portraitiste à ses heures. Et si, dans le portrait, il manque de ce réalisme vigoureux qu'ont naturellement des peintres moins philosophes, dans le paysage sa poésie intérieure sait s'exprimer avec effusion sans nuire à sa véracité. Outre ces beaux paysages pâles où il place de transparentes allégories, je me rappelle de lui telle vue de la via Appia, que rougit un crépuscule romain, et où il a condensé, avec de sobres moyens, toute la beauté et la grandeur de cette voie des tombeaux. Que de purs décors aussi, et si intimement toscans, dans ces aquarelles qui ont servi à illustrer la traduction de la *Vita nova* par M. Henry Cochin ! J'ai déjà cité ce chef-d'œuvre de sentiment, de retenue frémissante et de poésie. On ne peut l'ignorer et prétendre bien connaître le peintre...

Plus encore que paysagiste, Maurice Denis est décorateur. Sa *Légende de saint Hubert*, peinte pour M. Denys Cochin, jouit d'une discrète renommée. Son *Éternel Printemps* a obtenu, au Salon de 1908, un succès plus universel, que légitimait la grâce originale de ses allégories à peine profanes, symphonies en blanc et en bleu où il a si bien dit la beauté et la pudeur des floraisons d'avril et des rêves des jeunes filles. La même année, au Salon d'automne, il exposait une *Histoire de Psyché* d'une grâce plus libre encore : pleine de mouvement, elle gardait, en ses riants paysages d'Italie, une séduction de conte de fées. Mais la décoration du Théâtre des Champs-Elysées dépasse de loin en importance ces compositions. M. André Beaunier, ayant loué chaleureusement le peintre à propos de l'*Éternel Printemps*, ajoutait : « Quelles sont les ressources de cet art délicat ? Je les crois un peu limitées, à vrai dire ; et je ne sais jusqu'où iraient ses prodigalités ingénieuses. » Il semble que dans sa nouvelle œuvre Maurice Denis se soit plu à contredire cette restriction : nous allons voir qu'il y a réussi au delà de tout ce qu'on attendait de lui.

II

Le nouveau théâtre de l'avenue Montaigne comprend deux salles de spectacle. L'une, petite et consacrée à la comédie, nous montre un rideau de M. K.-X. Roussel, — magnifique fantaisie païenne chaudement colorée.

L'autre salle, réservée à la musique, était mieux faite pour accueillir un peintre qui sait goûter Franck, Chausson et Vincent d'Indy : c'est là, en effet, que nous trouvons les compositions de Maurice Denis.



MAURICE DENIS. — LA SYMPHONIE (PARTIE CENTRALE).
Plafond du Théâtre des Champs-Élysées.

Celles qui décorent la grande salle comprennent quatre grands tableaux séparés les uns des autres par des médaillons en camaïeu, le tout formant un large anneau incurvé autour du plafond lumineux. Le décorateur, ayant à remplir de profondes voussures, avait donc à vaincre une grande difficulté technique : on dirait qu'il s'en est joué. Pour célébrer, dans ce plafond circulaire, un art aussi complexe que la musique, il a

divisé son sujet en quatre parties, qui correspondent aux grandes divisions historiques de cet art : l'orchestique grecque ou, si vous voulez, la danse ; la symphonie ; l'opéra ; le drame lyrique. Les médaillons en



MAURICE DENIS. — L'OPÉRA (FRAGMENT DE GAUCHE).
Plafond du Théâtre des Champs-Élysées.

grisaille sont consacrés à la louange de la musique sans spectacle l'orchestre, le chœur, l'orgue et la sonate.

Arrêtons-nous un instant devant ces médaillons, où nous retrouvons l'artiste tel que nous l'avons toujours connu, mais plus maître de soi et ne

gardant, de ses gaucheries anciennes, que ce charme paresseux qu'il sait rendre si expressif. Quelle simplicité familière dans cette réunion de musiciens qu'il intitule *l'Orchestre* ! On dirait le croquis d'une répétition



MAURICE DENIS. — L'OPÉRA (FRAGMENT DE DROITE).
Plafond du Théâtre des Champs-Élysées.

commençante à la Schola Cantorum. *La Sonate*, c'est un tableau plus familier encore : un portrait de M[lle] Blanche Selva au piano, entourée d'autres musiciens que le public s'amusera à nommer. A ces portraits plus élégants que vigoureux, je préfère cette composition si naturellement

recueillie, *l'Orgue*, ces gestes mesurés et justes, ces visages d'enfants qui écoutent et où on lit une extase innocente. *Le Chœur* enfin, me touche davantage encore : c'est un chœur sans accompagnement, un chœur religieux *a capella*. En regardant ces neuf personnages que la même émotion anime, je pense aux chanteurs de Luca della Robbia, je me souviens même du *Concert* de Giorgione, et, pourtant, je sens la présence d'un art très neuf, très sincère, qui me fait entendre surtout ces voix unies : c'est là le beau secret de Maurice Denis, qui n'est jamais plus original ni plus convaincant, que lorsqu'il s'appuie sur les plus nobles traditions de jadis.

Mais les quatre grands tableaux l'obligeaient à un effort infiniment plus périlleux : effort de pensée et d'allégorie, effort de réalisation. Il y a triomphé par les moyens les plus simples : clarté de l'allégorie, clarté de la composition ; mais aussi par une maîtrise qui ne s'était jamais si nettement ni si amplement affirmée : précision savante et concise du dessin, harmonie limpide et fondue de la couleur, créant autour des personnages une atmosphère qui, en les enveloppant comme une musique, commente mystérieusement leur signification.

Du côté de la scène, se déroule l'allégorie de la danse. Un temple grec, au bord de la mer, sert de centre au décor : le soleil déclinant est caché, mais la lumière n'en paraît que plus subtilement diffuse autour des promontoires plantés de pins et de cyprès et autour des dieux, des bacchants et des nymphes qui conduisent le chœur païen. A ces danses où participe Dionysos, préside la statue d'Apollon : le peintre n'en a copié aucune et, pourtant n'est-ce pas là une statue argienne un peu antérieure au temps de Phidias ? et ne sommes-nous pas transportés tout de suite au plus beau moment du plus beau siècle hellène ? Sans pensée d'impudeur, les Charites nues dansent entourées des neuf Sœurs, au son d'une petite lyre, dont joue une vierge chantante. A gauche, les bacchants mènent, avec le dieu vêtu de la peau de panthère, une ronde plus fiévreuse. A droite, au contraire, un calme presque religieux naît de la cithare d'Orphée. Eurydice se penche sur lui. Les lions et les tigres s'abattent à ses pieds. Au delà de la mer, un temple dorique couronne une montagne. Tout est vert mat, ou rose, ou bleu cendré : seule, la tunique d'Orphée frémit d'un rouge éclatant. D'ailleurs, parmi ce qu'un critique a appelé « les pâleurs



Maurice Denis. — La Danse (partie centrale)

Plafond du Théâtre des Champs-Elysées.

savantes » chères à Maurice Denis, et que nous retrouvons dans ces quatre tableaux, une note rouge chante quatre fois : et, chaque fois, elle appelle notre regard vers l'un des plus illustres acteurs des quatre allégories. Mais cette intention n'alourdit nullement le sens de la composition, pas plus que l'épigraphe très claire dont le peintre l'a commentée : « Aux rythmes dionysiaques unissant la parole d'Orphée, Apollon ordonne les jeux des Grâces et des Muses ». Des quatre scènes, c'est celle où l'auteur a répandu le plus de riante eurythmie. Mais son programme était aussi plus facile et moins nouveau : il lui suffisait de grouper de souples danseuses dans un paysage classique, et de refaire, avec son charme très personnel, ce que d'autres avaient déjà fait avant lui. *La Symphonie* lui imposait une allégorie moins transparente. Et, sans doute, est-ce le plus sévère de ses quatre tableaux, mais aussi le plus original, le plus pénétré d'âme, le plus émouvant.

Le décor n'est plus la mer, c'est la forêt : une clairière entre des pins immenses, aux fûts rigides et roses. Le bois sacré communique avec le ciel : un esprit ailé vole vers l'azur, un autre en descend. Dans la clairière, des personnages vêtus de blanc rêvent ou chantent : ce sont les champs-élysées de la musique, un songe de Puvis de Chavannes plus attendri. Voici, au centre, Beethoven, entouré de vierges nues ou voilées, dont le nombre est celui des Muses, et où nous reconnaissons à leur caractère enjoué, héroïque ou sublime, ses neuf symphonies. A droite, Bach se laisse entraîner sur un char. Ailleurs, un satyre à barbe chenue dirige la danse rythmée d'une nymphe vêtue de pourpre, et je pense à l'innocente allégresse de Haydn. Quant aux êtres timides et secrets qui peuplent le second plan, à gauche, — cette vierge qui regarde le ciel, cette enfant qui se cache sous un buisson d'églantines, et cette autre qui prie tandis que derrière elle passe un cavalier qui sonne du cor, — Maurice Denis leur a donné le meilleur de son âme. Dois-je y reconnaître les muses de Schumann, de Franck et de Chausson ? Ou plutôt, pourquoi leur donner des noms d'ici-bas, et ne pas jouir simplement de la musique qui monte autour d'elles ? L'auteur m'y invite, en écrivant sous sa toile : « Du cœur de l'homme, de toutes les voix de la nature, jaillit la divine symphonie ».

Les deux autres tableaux célèbrent l'opéra classique et le drame

lyrique : celui-là évoqué dans le décor d'un jardin composé, que limitent des colonnades, avec, au centre, Orphée ramenant Eurydice des enfers; celui-ci ayant pour fond une crête irradiée de soleil, le Mont-Salvat devant lequel Parsifal, drapé dans son manteau rouge, lève vers le ciel, où volent des troupes d'anges, la coupe du Graal. Les personnages, auxquels de



MAURICE DENIS. — LE DRAME LYRIQUE (FRAGMENT DE GAUCHE).
Plafond du Théâtre des Champs-Élysées.

grands musiciens ont prêté leur immortalité, se groupent dans ces deux décors : « L'architecture de l'opéra classique ennoblit les passions et les destins tragiques », dit l'épigraphe; et voici, en effet, la Poppée de Monteverde plus compassée que celle de l'histoire, Armide vêtue comme une princesse à la cour de Versailles, les personnages de *la Flûte enchantée* et ceux du *Freischütz*, Carmen, Méphistophélès, Marguerite au bras de Faust, d'autres encore, tous évoqués avec je ne sais quelle imperceptible

ironie, et pourtant rendus songeurs et ennoblis par la présence de ce ciel qui plane au-dessus d'eux par delà les colonnades et les terrasses couronnées de cyprès, — un ciel transparent et déjà un peu sombre, un ciel d'un bleu de soir, qui donne à toute cette assemblée disparate une unité



MAURICE DENIS. — LE DRAME LYRIQUE (FRAGMENT DE DROITE).
Plafond du Théâtre des Champs-Élysées.

indéfinissable, et une profondeur de sens qui est celle même de la musique.

C'est dans la grande fresque consacrée au drame lyrique que conversent les héros de Wagner; le peintre n'a pas été inférieur à un si grave sujet que souligne cette grave pensée : « Sur les cimes, dans l'angoisse et le rêve, drame lyrique ou poème, la musique s'efforce vers un pur idéal ». Angoisse de l'amour et rêve des purs, pleurs de Tristan et d'Yseult, extase de Parsifal, c'est là le sujet de l'allégorie, c'est autour de

ces deux motifs que se groupent tous les personnages ; et au-dessus d'eux, au-dessus des pentes couvertes de sapins et du sommet rocheux empourpré par le soleil couchant, dans un ciel sans tache où planent des génies dont seul Maurice Denis pouvait imaginer la grâce enfantine et spiritua-



MAURICE DENIS. — LE DRAME LYRIQUE (PARTIE CENTRALE)
Plafond du Théâtre des Champs-Élysées

lisée, Éros emporte Psyché. Et tout cela, qui pourrait être confus et conventionnel, est peint avec une si souple maîtrise, dans des teintes si légères et si fondues, tout cela est empreint de tant de noblesse et en même temps si bien dépouillé et avec un si aimable esprit de toute rigueur, que cette décoration, ce *plafond*, lorsqu'on le regarde longuement, prend une harmonie qui émeut comme un chant. Ainsi, ce disciple de Puvis ajoute au langage de son maître des notes nonchalantes et limpides que ce



MAURICE DENIS. — L'OPÉRA (PARTIE CENTRALE).

Plafond du Théâtre des Champs-Élysées.

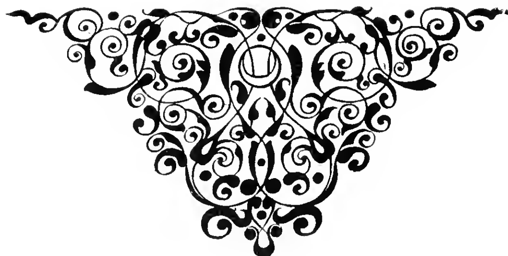
grand créateur n'a pas connues, ou qu'il n'a point osées. Et sans doute Maurice Denis n'égale pas Puvis de Chavannes : il reste au maître une sereine grandeur où ne prétend pas le disciple. Mais louons celui-ci de conserver, même dans les sujets sévères, un ton mesuré : surtout ici, malgré l'ampleur d'un tel ensemble, dans cette salle de spectacle, dans un théâtre profane, notre goût préfère que le ton ne soit pas tendu et que l'éloquence demeure aisée et familière.

Le peintre a exécuté pour le même théâtre d'autres compositions plus restreintes : des tableaux en camaïeu, destinés au décor qui enfermera l'orchestre, sur la scène même, les jours de concert. Et pour y achever sa louange de la musique, il y a personnifié avec esprit les « mouvements » et les « nuances », de l'*adagio* au *presto*, et de l'*espressivo* au *scherzando*. Thème ingénieux, sur lequel s'est jouée avec délicatesse et naturel son imagination. Voici, pour symboliser le *grazioso*, une femme agenouillée qui enlace un enfant d'une guirlande de roses; une femme au front ceint de fleurs regarde le ciel, et l'inscription porte : *grave*. Une jeune bacchante, d'une grâce neuve et spontanée, agace un enfant avec de belles grappes de raisins : *scherzando*. Une muse à demi nue, les cheveux épars, assise sur un banc, les mains croisées, regarde le ciel : *espressivo*. Deux sœurs marchent d'un pas joyeux et rythmé : *tempo di marcia*. Avec un mouvement brusque et joli, une danseuse jette ses roses blanches : *allegro*. L'*andante* est sans tristesse : c'est une déesse de l'automne, portant avec un geste qu'ont seules les déesses de Raphaël, une corbeille emplie de raisins. *Cantabile* : une chanteuse agenouillée, de face, drapée dans sa tunique, regarde au loin, là-haut. *Largo* : une Grecque aux longs voiles flottants, danse gravement, toute inclinée et cambrée, une danse sacrée en l'honneur d'un dieu. Enfin rien de plus charmant ni de plus « trouvé », que l'*adagio* : une femme nue, que nous voyons de profil, s'incline, attentive et maternelle, pour guider les premiers pas d'un enfant. Il est intéressant de comparer ces décors d'un goût très pur, où le souvenir de l'antique se devine, mais pénétré de vie, aux dessins préparatoires de l'auteur : ces dessins, intimement classiques, sont d'une fermeté de trait, d'une rigueur puissante qu'on ne saurait trop admirer. Dans les toiles peintes, — en tons blanchâtres sur fonds gris bleu, — ce dessin si sûr subsiste, mais enveloppé de morbidesse par un pinceau savant ; en sorte qu'un mou-

vement insensible paraît s'y ajouter, participant à la vertu secrète de la musique.

Car, il faut revenir, en terminant, sur le mérite fondamental de tout cet ensemble : la peinture ne veut pas être là pour elle-même, elle n'y est pas sa propre fin. L'artiste l'a mise avec ferveur au service de la musique. Nous avons dit, cependant, combien il a su faire œuvre de peintre, et qu'à ses qualités de dessin, aux harmonieuses vertus de sa couleur s'ajoute une science de composition aisée, variée, attrayante. Mais il a su n'être pas moins poète que peintre, et malgré tout le charme de tant de figures souples et vivantes et des beaux lieux où elles passent, ce qu'il a suggéré nous émeut plus encore que ce qu'il a créé. Ce n'est pourtant point là de la peinture littéraire; elle ne comporte ni programme trop précis, ni interprétation rigoureuse. Une grande liberté règne dans cette assemblée de héros ou de dieux, peuplant un décor aux clartés épanouies. Mais, en même temps, la musique y résonne et remplit ces vastes paysages; sa présence mystérieuse ennoblit tout, les dieux païens, les danseurs ivres de mouvement, les franfreluches de Papageno, et les amoureux romantiques. C'est elle, l'invisible, qui est partout évoquée, et c'est ce prestige qui donne tant de gravité à cette œuvre profane, et fait ressouvenir de cette parole de Maurice Denis : « L'art est la sanctification de la nature ».

JEAN DE FOVILLE



LE MOBILIER MODERNE

AU VIII[e] SALON DES ARTISTES DÉCORATEURS

Il serait injuste de ne voir dans l'inauguration du VIII[e] Salon des Artistes décorateurs par le président de la République qu'une haute marque de sympathie, destinée à « mettre en lumière et en valeur la force et la grâce du génie français » — ainsi que s'exprime le message du chef de l'État au Parlement. Appliquée à l'art nouveau, cette formule générale prend une signification précise. Nous pouvons sans présomption y voir poindre l'appui des pouvoirs publics au mouvement moderniste, dont nous suivons chaque année les progrès au Pavillon de Marsan.

Réjouissons-nous de cette consécration officielle. Le Salon la méritait. Jamais le grand hall de l'Union centrale des Arts décoratifs n'avait reçu une disposition plus heureuse, mieux faite pour le plaisir des yeux. Une variété charmante d'œuvres précieuses parcourait toute la gamme de l'Art décoratif, depuis la grille en fer forgé de la maison moderne jusqu'aux moindres pièces du mobilier, aux tentures, aux bibelots de l'étagère, aux bijoux de la vitrine. On ne saurait trop féliciter les organisateurs. C'est un heureux début pour la présidence de M. Henry Marcel.

Faut-il dire cependant toute notre pensée? Il nous a semblé que l'éclat de ce VIII[e] Salon était plus apparent que réel, et que le nombre, l'importance des œuvres exposées ne répondait pas aux résultats des années précédentes. Certes, une exposition qui réunit les meubles de Gaillard et de Jallot, les fers de Robert et de Szabo, les émaux de Feuillâtre, les bois sculptés de Le Bourgeois, les soieries et les velours de Coudyser ne peut être d'un médiocre intérêt. Mais les beaux ensembles, qui avaient conquis de haute lutte les sympathies du public au mobilier moderne, étaient cette fois plus clairsemés. On cherchait en vain

M. Maurice Dufrène. Les meubles de M. Follot faisaient défaut. L'un et l'autre s'étaient contentés de cartes de visite : curieuses broderies, précieux bijoux. Leur abstention ne pouvait passer inaperçue.

Ce n'est pas tout. Les œuvres exposées, meubles ou objets d'art, ne présentaient pas seulement des modèles originaux. Beaucoup d'entre elles étaient d'agréables mais anciennes connaissances d'expositions antérieures. Tous les décorateurs n'avaient pas poussé le scrupule, comme M. Gaillard, au point de distinguer les « nouveautés » sur leur notice.



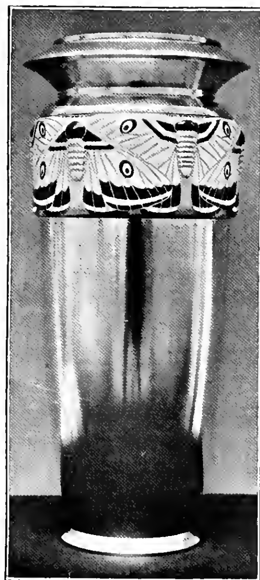
E. Feuillâtre. — Vase émaillé.

Que veut dire ceci ? Nos artistes seraient-ils las ? Le découragement s'insinuerait-il en eux au moment précis où leur campagne touche au succès? Aurions-nous été trop bon prophète quand nous faisions sentir l'an dernier le danger des expositions multipliées? Quoiqu'il en soit, le visiteur s'inquiète. Une fois encore le voilà désorienté. Il se demande si cette phalange de créateurs, d'où devait sortir, dans sa pensée, la grammaire de l'art décoratif moderne, se désagrège au lieu de se grouper plus étroitement, si, au moment de se mesurer avec des rivaux étrangers nombreux, entraînés, disciplinés, elle ne va plus avoir à leur opposer que des effectifs réduits.

C'est aller trop loin dans le pessimisme. La part faite à la critique, — et il était nécessaire de la faire, — la valeur des œuvres exposées avait de quoi rassurer les plus inquiets. De plus en plus, chez nos décorateurs, la prédominance de la belle matière s'affirme en même temps que la probité et la perfection de l'exécution matérielle. Devant leurs meubles irréprochables de construction, on se dit avec quelque fierté que tant d'années de luttes n'ont pas profité seulement aux dessinateurs, aux architectes, aux créateurs de formes. Nous avons maintenant des *mains*

dignes des plus belles époques de l'ébénisterie. C'est une réponse aux défenseurs des pastiches du passé qui cherchent un argument dans la prétendue infériorité de la main-d'œuvre moderne.

Quant aux formes du mobilier, nous avons dit tous les éloges qu'elles méritaient, mais il est bon de les répéter. Élégance, distinction, logique, adaptation raisonnée à l'usage, les exposants du Pavillon de Marsan n'ont fait qu'accentuer ces caractéristiques qui nous avaient charmé aux précédents Salons. Salle à manger de M. Léon Jallot, en bois verni cuba et laurier rose ; salon de M. Émile Bernaux, en acajou de deux tons ; petits meubles en bois de gû de M. Tony Selmersheim ; chambre à coucher en corail et espérille de M. Henri Rapin ; salle à manger, en chêne et palissandre, de M. Paul Croix-Marie, rustique mais plaisante, tous ces modèles réalisent à un degré vraiment élevé les qualités que l'on est en droit d'exiger d'un mobilier moderne. Ils ont surtout cette vertu bien française : ils se montrent aimables. On désirerait vivre avec eux.



E. Feuillatre. — Vase émaillé.

Est-il donc vrai que, pour que nous puissions trouver un objet vraiment beau, il faut que l'habitude en ait effacé l'étrangeté, ou plutôt devons-nous croire que nos décorateurs, de concessions en concessions, ont assagi leurs formes jusqu'à les relier par des transitions invisibles à celles des derniers styles industriels ? Ne cherchons pas trop de raisons. Ce qui importe, c'est que le mobilier moderne ait conquis les sympathies. Sièges à part — on ne saurait trop répudier les dossiers tronqués et fâcheusement privés de renversement ! — nous ne voyons aucun inconvénient à ce qu'on retrouve dans les formes contemporaines quelques filets du courant d'art Empire, même alourdi par les décorateurs de la Restauration et de Louis-Philippe. Nous donnerons toujours le premier rang dans nos préférences

à des artistes originaux, comme M. Gaillard, obstinément fidèles à des formes que nous trouvons à bon droit parfaites ; mais puisque, pour le commun des mortels, il faut toujours se rattacher de près ou de loin à une tradition, autant qu'elle soit française et nationale.

Plus encore peut-être que les formes, décor et garnitures se montraient à ce dernier Salon d'une sobriété singulière. Franchement ne pourrait-on attendre un peu plus d'enrichissement de nos modernistes ? Si le beau bois nu a son charme, un décor de bronze mat, comme les ébénistes du premier Empire l'employaient si heureusement, ne se marierait pas sans charme aux bois chauds et colorés que leurs émules du xxe siècle recherchent si curieusement dans le monde entier. Quant aux étoffes, on leur refuse également un peu trop l'éclat et la couleur. Il est un juste milieu à garder entre les coloris de l'atelier « Martine » et les nuances effacées du Pavillon de Marsan. L'excellent parti que M. Bernaux a su tirer d'un violet un peu vif pour réchauffer l'acajou de son salon est une heureuse indication. Ne soyons pas « Salon d'automne », mais ne ne tombons pas non plus, à force de distinction, dans la fadeur ni dans le gris.



Léon Jallot. — Fauteuil.

Et nous voici amené à parler d'un ensemble auquel ce reproche ne saurait s'adresser : le boudoir de M. Abel Landry. L'auteur de ce charmant et paradoxal décor nous a déjà donné des preuves de son savoir-faire. Peut-être ne faudrait-il pas beaucoup d'aussi aimables fantaisies dans une exposition, mais il est bon qu'il y en ait une, et nous sommes ravi pour notre part qu'elle soit de M. Landry. Il se dégage de ces tons acidulés vert et violet, de ces oppositions de bleu et de jaune, une fraîcheur et une gaîté indéniables. Les meubles sont laqués, les murs tendus de soieries. L'ambiance fait songer à ces cabinets de la Chine dont les élégantes du temps de Louis XV faisaient leurs délices, avec cette différence que l'inspiration de M. Landry ne doit rien qu'à elle-même.

Les jeunes femmes du xxe siècle montreront-elles le même engouement que les marquises du xviiie pour un mobilier de caprice ? Nous le souhaitons au grand magasin qui a risqué cette expérience osée : nous le regretterions pour l'avenir de l'art décoratif. De telles tentatives, isolées, sont charmantes. Leur diffusion serait fâcheuse. Mais que craignons-nous ?



Leon Jallot. — Meubles de salle a manger.

Si les nuances outrancières du dernier Salon d'automne n'ont même pas attendu le printemps pour fleurir les chapeaux de nos Parisiennes, soyons sûrs que leur appartement restera fidèle pour longtemps, hélas ! au solide Henri II, au Louis XVI de tout repos.

Pourtant que de beaux exemples d'art intime il y avait à puiser dans ce hall de l'Union centrale des Arts décoratifs ! Comment ne pas aimer, pour un boudoir, la table gigogne de M. Gaillard, ingénieuse à ravir et d'une si irréprochable menuiserie ? Comment résister à la séduc-

tion du beau vase de M. Feuillâtre, avec son bandeau d'émail champlevé où le grand Pan, aux ailes d'un admirable marron velouté, fait un décor d'une magnificence et d'un goût parfaits? Comment ne pas souhaiter, pour s'éclairer, un lustre comme celui de M. Th. Lambert ou celui de M. Szabo, si heureusement entrelacé d'un sobre décor de feuilles et de fruits de platane? Comment ne pas rêver, pour un départ d'escalier, une silhouette animée de M. Le Bourgeois, si spirituellement taillée dans le bois? Cadres de M. Bastard, dinanderie de M. Bonvallet, lampes électriques de M. Bourgouin, pâtes de verre de M. Dammouse, porcelaines de M. Decœur, cuirs repoussés de Mlle de Félice, dentelles de Mlle d'Heureux, reliures de M. Kieffer, céramiques de M. Lachenal, poteries de M. Lenoble, tapis de M. Mezzara, boites et flacons de Mme O'Kin, vitraux de M. Paris, ferronnerie de M. Robert, quelles suggestives leçons d'art, quels admirables exemples de ce qui peut rendre plus belle et plus aimable la maison où s'écoulent nos heures!

Vraiment, on s'étonne, en face de telles preuves de vitalité et d'originalité, que le modernisme tarde tant à s'implanter chez nous, et l'on se demande, après avoir instruit le procès des artistes et des industriels, s'il n'y aurait pas aussi quelque action à intenter au public. De l'autre côté du Rhin, en moins de dix ans, à force de chercher, de modifier, de produire, de mettre sur pied, à Munich, à Berlin, à Dresde, ces maisons d'art appliqué, véritables bric-à-brac où l'on trouve de l'excellent, du médiocre et du pire, on a créé une clientèle qui se passionne pour toutes les tentatives, s'abonne aux revues d'art comme nous le faisons en France aux journaux de modes, absorbe exclusivement les œuvres des décorateurs nationaux. Là-bas l'admiration est habituelle; chez nous, c'est la critique.

Certes nous pouvons regretter que cet essor d'art moderne, dont nous commençons désagréablement à constater l'intrusion sur les bords de la Seine, n'ait pas pris naissance en France. Il y aurait gagné la mesure et l'élégance qui lui manquent. Mais, en revanche, est-il bien certain que ce goût éclairé dont nous sommes si fiers ne retarde pas singulièrement notre évolution artistique[1]? Il nous retient d'abord, par

1. Lisez les *Croquis d'Allemagne*, publiés par *les Marches de l'Est*, en janvier dernier, sans tendresse pour les décorateurs d'outre-Rhin, et méditez ces lignes : « Je finis par me dire que le goût n'est pas tout. C'est chose heureuse, bien entendu, s'il vient s'ajouter à la fécondité, à la force, à

notre admiration des chefs-d'œuvre du passé, loin des nécessités pratiques de l'art contemporain. Il nous incline surtout fâcheusement vers les teintes assourdies, les formes épurées, les modèles distingués. Nous nous vantons de notre public de gens de goût : il serait peut-être



ABEL LANDRY. — MEUBLES DE SALON.

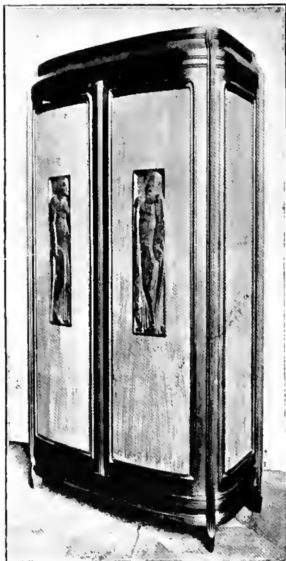
préférable pour notre art décoratif de compter sur un public d'acheteurs.

La situation évidemment peut se modifier. Déjà, à bien des symptômes,

l'énergie indomptable ; mais à lui seul le goût ne donne, la plupart du temps, que des dilettanti et des artistes amateurs qui sont bien la plus terrible race d'artistes qui puisse se rencontrer.

»... Une grande brute se trompera dix fois, cent fois, produira des mastodontes et des monstres, mais finira peut-être, surtout si elle est... guidée par des nécessités pratiques et précises... par vous donner une pièce, un morceau réussi... En art il n'y a que cette réussite qui compte : le reste disparaîtra. C'est ce qu'il faut perpétuellement se dire en Allemagne. »

on s'aperçoit que nos décorateurs ont un public. Mais il n'importe pas seulement que quelques artistes réussissent : il faut qu'ils entraînent dans leur sillage tout le mouvement industriel. Ils ne le feront, nous ne saurions trop le redire, que quand ils auront renoncé à fabriquer exclusivement des pièces d'exception, lorsqu'ils auront largement produit des modèles à bon marché que tout le monde puisse acheter. Les pièces uniques, originales, satisfont l'égoïsme d'un amateur, fier de posséder ce que les autres n'ont pas. Mais verrons-nous jamais naître une école avec cette recherche à outrance de l'individualisme, cette phobie de l'imitation et même de l'inspiration commune qui fait que chacun travaille pour soi et ne veut reconnaître aucun maître sinon lui-même, comme l'écrivait assez sévèrement M. Verneuil [1] ? Hier encore nous invoquions pour la thèse contraire l'universalité des modes féminines, la discipline étroite des couturiers qui faisait adopter par son entente les pires extravagances. Voici que le clan lui-même des habilleurs s'insurge et se constitue en comité de défense pour empêcher qu'on ne copie ses « créations ». La note comique manquait au débat.



ÉMILE BERNAUX. — ARMOIRE.

Hâtons-nous cependant. L'Exposition d'Art décoratif, tant de fois annoncée et reculée, semble décidée [2]. Dans deux ou trois ans au plus nos décorateurs vont avoir à se mesurer avec leurs rivaux étrangers. Que sortira-t-il de cette consultation interna-

1. *Art et décoration*, février 1913 : *Un intérieur moderne*.

2. Il y a déjà toute une littérature relative à l'Exposition de l'Art décoratif moderne, depuis le rapport de M. Couyba en 1907, jusqu'à l'adoption du projet par la Chambre des députés, le 12 juillet 1912. On trouvera rapports, enquêtes, articles de revue dans le magistral *Rapport général sur l'Exposition d'Art décoratif de Copenhague*, par MM. Roger Sandoz et Jean Guiffrey. Aucune lecture n'est plus instructive.

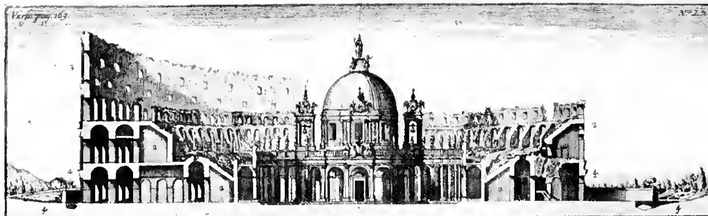
tionale? Le triomphe de l'art français, nous osons l'affirmer. Mais que dire de ces lignes adressées par M. François Carnot, un des défenseurs autorisés du modernisme, à M. Deville, président de la 4e commission du Conseil municipal? « Dès maintenant, à Paris même, trente maisons d'art décoratif étranger sont installées qui ne veulent importer chez nous que de l'art moderne et qui réussissent presque à en prendre le monopole. Dans la plupart de nos grands magasins, parcourez les rayons de bronzes, céramiques, verrerie, papiers peints, maroquinerie, articles de Paris ; tout ce qui est application de l'art moderne est de fabrication étrangère et le goût de la clientèle se porte chaque jour davantage vers ces productions en face desquelles notre industrie reste imprudemment désarmée. Veut-on attendre pour agir que le mal soit devenu sans remède et que l'industrie parisienne et toutes nos industries d'art se trouvent évincées de leur propre marché? »

Si nous devons en arriver là, avouons qu'il y aura eu un peu de la faute de tout le monde.

Henri CLOUZOT



Le Bourgeois.
Lapine allaitant ses petits



Carlo Fontana.
Projet d'une église destinée a occuper l'arène du Colisée.
Extrait de l'*Anfiteatro Flavio*, par Carlo Fontana.

NOTES SUR L'HISTOIRE DES MONUMENTS DE ROME

LE COLISÉE[1]

IV



ous avons vu l'existence tourmentée du Colisée durant tout le moyen âge, évoqué les représentations sacrées qu'on y donna avec pompe, au temps de la Renaissance, et pénétré la nuit, avec Benvenuto Cellini, dans les ruines peuplées de fantômes par les sortilèges des magiciens. Mais, dans la suite du xvi[e] siècle, le monument connut moins de gloire : et c'est surtout à titre d'inépuisable carrière ou comme mine d'antiques qu'il fut utilisé par la Papauté. Ainsi, en 1519, la Confrérie du Gonfalon prit quelques pierres tombées par terre, ce dont il fut dressé un acte notarié ; elles étaient destinées à parfaire un autel dans le monument même. Peu après, Adrien VI autorisa Madeleine Brugmans de Brême à faire des fouilles, d'accord avec quelques associés, au Colisée et à S. Croce in Gerusalem, sans leur imposer de redevances (29 juillet 1523).

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXXIII, p. 221.

Le Colisée était, à cet égard, la suprême ressource dans le cas de nécessité. Lors d'une inondation du Tibre, en 1557, une arche, peut-être deux, du pont Palatino ou S. Maria, furent emportées ; seize ans plus tard, au commencement de l'année 1573, le pape fit savoir au Conseil communal qu'il en désirait le rétablissement pour l'année jubiliaire 1575 : le 12 mars, le premier conservateur, Prospero Boccapaduli, qui travailla tant à la viabilité et à l'embellissement de la ville, proposa d'engager les entrepreneurs à faire des offres en leur imposant le dépôt d'un cautionnement. Le 4 avril, le Conseil décida d'employer à ce travail 1250 « lieux » de 100 écus pris sur la gabelle de la viande récemment affermée. Le 3 mai, le premier conservateur, qui était alors Antonio Vellio, exposa que les plans et les devis étaient prêts et approuvés et que la dépense n'excéderait pas 25.000 écus. Mais, si tout était réglé en théorie, en fait les travaux avançaient lentement, faute de matériaux ; c'est pourquoi, dans la séance du 15 octobre 1574, le premier conservateur ayant d'abord exposé « que les œuvres commencées doivent avoir une fin », ajouta que, puisqu'on ne pouvait pas se procurer des pierres au dehors, il convenait d'en prendre au Colisée où, disait-il, on en trouverait quantité ; et le Conseil, à l'unanimité, vota qu'on tirerait du Colisée le marbre et le travertin nécessaires, à condition que ce fussent des « blocs tombés et non adhérents ». L'architecte Matteo de Castello, le constructeur de la fontaine du Capitole, dirigea les travaux. Prospero Boccapaduli, qui avait conduit toute l'affaire, profita de l'occasion pour se faire attribuer sept charretées de travertin (21 février 1574).

En 1576 eurent lieu d'autres spoliations. Voici en quelles circonstances. Le trésorier du peuple romain, Augustino Palonio, ne recevait pas d'émoluments : il représenta à la Chambre Apostolique qu'il avait pourtant rempli son office et rendu des services à la commune pendant quinze mois, d'octobre 1574 à décembre 1575, et demanda en dédommagement à opérer des fouilles au Colisée afin d'y rechercher du marbre, du travertin, des « images antiques » et des colonnes qu'il comptait « réduire à l'usage humain ». Ce qui lui fut accordé sous réserve de verser la moitié de son gain à la Chambre Apostolique (8 août 1576).

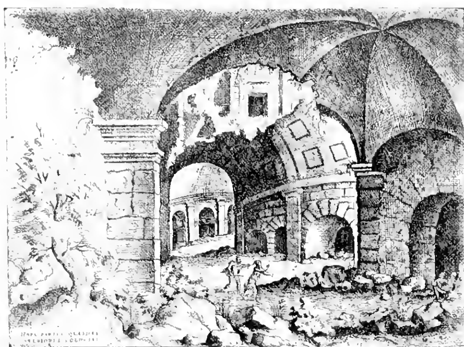
Sixte V fit déblayer le Colisée ; à la date du 16 avril 1590, il alloua à cet effet un crédit de 250 écus aux *Magistri Viarum* et d'autres versements suivirent jusqu'à sa mort (27 octobre 1590), versements qui

s'élevèrent à 2.700 écus. En revanche, il avait eu l'idée singulière et furieusement inesthétique de transformer le Colisée en un atelier de lainerie ! L'arène aurait servi à l'installation des métiers ; les fabricants auraient eu leurs boutiques et leurs logements dans les galeries ; à chacun deux pièces, une salle et un magasin, pour lesquels il ne leur serait réclamé aucune redevance. Le pape pensait que tous les pauvres viendraient chercher un honnête moyen d'existence dans cette industrie et qu'il éteindrait ainsi du coup la misère et la mendicité ! Des conduites d'eau furent établies, et l'architecte Fontana commença les travaux. Cent hommes et soixante charrettes étaient journellement occupés au transport des terres et des matériaux. En même temps une somme de 15.000 ducats était remise à des industriels qui promettaient d'introduire à Rome les secrets de la fabrication et le commerce de la laine. Pour peu que le pape eût vécu plus longtemps, le Colisée devenait une cité ouvrière !

Si les lainiers ne s'installèrent pas au Colisée, des fabricants de colle y travaillèrent quelque temps ; il s'agissait de la colle faite avec des os, que l'on appelait *cervona* ; ces industriels s'étaient établis dans les couloirs supérieurs, du côté de S. Clemente et du Latran, donc au-dessus du « théâtre ». Le Conseil communal informé envoya ses gardes pour les mettre en prison (21 mars 1594), mais les occupants montrèrent un bail en due forme, consenti par la Compagnie du Gonfalon, qui leur accordait la jouissance de ce local moyennant une livre de cire par an. Cet argument n'arrêta pas les conservateurs qui « les tinrent d'autant plus longtemps en prison qu'ils voulaient prouver que le Colisée relevait uniquement du peuple romain ». Ils ne furent relâchés que sur leur promesse formelle de déguerpir. Cependant le Conseil passait, en 1604, avec la Confrérie du Saint-Sacrement, une convention par laquelle il se faisait autoriser à retirer des pierres de travertin du Colisée, en compensation de la faculté, donnée naguère par lui à la Confrérie, de démolir l'arc dit de Basile qui se trouvait près de son hospice. Les matériaux extraits du Colisée devaient servir à rebâtir la grande salle du palais sénatorial qui menaçait ruine ; le Conseil avouait que, son trésor étant vide et ces travaux étant urgents, il ne voyait pas d'autres moyens de les mener à bien [1].

1. *Archiv. di Stato*, Rome, arm. I, mazzo III, n° 20. Dans l'acte, la Confrérie est reconnue de nouveau propriétaire du tiers de l'amphithéâtre.

Dans sa séance du 6 août 1639, le Conseil autorisa l'un des *Fedeli*[1] du Capitole à pratiquer, sous le contrôle du fiscal, des fouilles dans plusieurs monuments, entre autres, au tombeau de Cecilia Metella, alors appelé *Capo di Bove* à cause des têtes de bœufs qu'on y voyait gravées, et au Colisée. Il lui était imposé de remettre au peuple romain les deux tiers du marbre, des tuyaux de plomb, des plaques de métal, des statues, des urnes funéraires qu'il découvrirait ; pour l'or, l'argent, les bijoux et autres objets précieux, il devait partager. En outre, le peuple avait le droit d'acheter tous les objets exhumés au prix que fixerait une commission d'experts.



LES GENIES DU COLISEE.

Estampe de Scamozzi (1583).

Deux organisateurs de spectacles obtinrent du Conseil communal, en 1671, la permission de donner au Colisée des courses de taureaux pendant six années, à la condition de ne pas gêner la circulation en dehors des jours de courses et de réserver aux magistrats une loge de vingt places. Mais, sur les représentations du cardinal Barberini, le pape Clément X intervint et les courses n'eurent pas lieu. A l'occasion du jubilé de 1675, on planta une énorme croix tout au haut du monument : elle fut bien vite abattue par le vent. La même année, le pape Clément XI fit opérer quelques travaux de restauration.

Lorsqu'en 1694, le Conseil décida de placer la statue de Marforio au Capitole comme ornement d'une fontaine en construction, ce fut au Colisée qu'on alla chercher le travertin nécessaire à son achèvement ; on en prit vingt charretées et il en coûta 15 écus[2]. Le Colisée continuait à

1. Officiers qui, au nombre de neuf, exerçaient des fonctions d'huissiers et d'appariteurs.

2. La fontaine avait été commencée par Giacomo della Porta en 1594. *Arch. St. Capit. Atti orig.*, vol. 12. *Atti II. Arconio*, fol. 30.

être la principale carrière de pierre de la ville et l'on y puisait sans cesse. Pour paver la place du Capitole et la voie qui y donnait accès, on y prit dix-neuf charretées, puis encore d'assez grandes quantités de travertin (1698).

Le vendredi 2 février, le jour de la Purification, tandis que le pape tenait chapelle au Vatican et qu'on prononçait les paroles : *Ut nullis nos permittas perturbationibus concussio*, un violent tremblement de terre se fit sentir, qui provoqua dans Rome une extrême frayeur et causa un assez grand nombre de dégâts ; il y eut trois secousses distinctes [1]. Trois arcades de la seconde enceinte du Colisée, du côté de l'église Saint-Grégoire, dans la partie qui est, en effet, la plus ruinée, s'écroulèrent, et aussitôt les tailleurs de pierres d'accourir et de solliciter la faveur d'enlever les blocs qui gisaient sur le sol. Le 28 mars, l'un d'eux, Perini, offrit de payer 2,30 écus la charretée, mais comme le pape exigeait que l'argent fût versé au Mont-de-Piété, au crédit du Colisée, et que les travaux fussent contrôlés par le camerlingue, on répondit à Perini de patienter jusqu'à Pâques. Le 18 avril, le procurateur du peuple se rendit auprès du camerlingue et lui représenta que si la vente se faisait en plusieurs lots, elle rapporterait davantage, et peut-être jusqu'à 80 écus ; le 2 mai, l'architecte du peuple romain reçut mission de traiter avec ceux qui se présentaient et de recevoir l'argent d'une première vente ; mais le 30 juillet, le Conseil apprit que le pape (Clément XI) venait de céder toutes les pierres tombées « au Tribunal des voies » afin qu'il les employât au port de Ripetta ; une compensation devait être allouée à ceux qui avaient déjà traité pour leur achat. Quelque temps après, en novembre, le fiscal évaluait le travertin ainsi cédé à 464 écus.

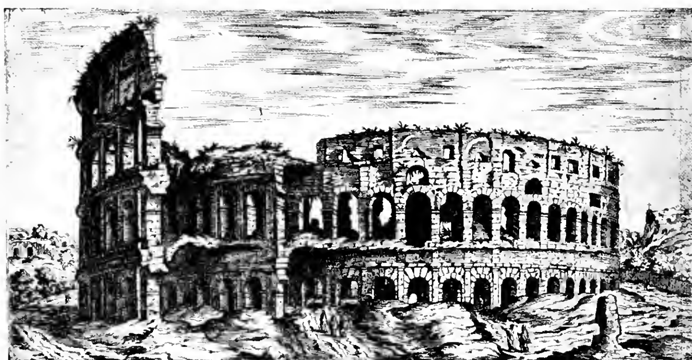
Ainsi, le pape agissait en propriétaire tout puissant, et il l'était de fait. Cependant, le Conseil communal et les représentants, les « gardiens » de la Confrérie du Saint-Sacrement étaient toujours en compétition touchant la propriété du monument dont la confrérie continuait à revendiquer le tiers (1703).

L'habitude s'introduisit au XVIe siècle que la Communauté juive vînt saluer au Colisée le pape nouvellement élu, le jour où il se rendait solennellement au Latran pour y recevoir la couronne. Si l'on en croit les chroniqueurs, les juifs étaient tenus de décorer le monument d'étoffes ; il est

1. *Archiv. Stor. Capit.*, Cred. XIV, vol. 13, fol. 22.

vraisemblable qu'il ne s'agissait que de la partie où ils se tenaient, sans quoi...! Ils apposaient des banderoles contenant des paroles louangeuses à l'adresse du pape. Il en fut ainsi pour le couronnement de Pie V, le 27 janvier 1566, de Grégoire XII, le 25 mai 1593, de Paul V, le 6 novembre 1605, d'Innocent X, le 22 novembre 1644 [1].

En 1700 (8 décembre), à l'occasion du couronnement de Clément XI, une foule énorme se pressait au Colisée ; une estrade tomba, mais ceux qui s'y trouvaient n'eurent pas grand mal, parce que l'estrade s'affaissa



Le Colisée en 1575.
Gravure de Du Pérac.

sur deux carrosses, dont l'un, dit l'abbé Cancellieri, contenait la fameuse courtisane Tolla.

Il était dit que le Colisée servirait aux destinations les plus inattendues ; en 1714, Clément XI en avait fait une fabrique de salpêtre qui devait alimenter la poudrerie voisine située sur l'Esquilin [2], près de Saint-Pierre-aux-Liens [3]. Afin que les ouvriers ne fussent pas dérangés, on ferma les arches avec des planches. Le Conseil protesta et en obtint les clés (avril-décembre 1714).

1. Cancellieri, *Possessi*, passim.
2. Marangoni, p. 72.
3. Cette fabrication se continua jusqu'en 1811. Nibby, *Roma Antica*, part I, p. 419.

Un ermite s'était établi au Colisée, dans l'ancienne chapelle de la confraternité du Gonfalon, qui tombait en ruine ; mais cet ermite qui, à ce qu'il semble, était un Français, car il s'appelait Pierre Dayé, ne se bornait pas à dire des messes et à faire des oraisons, il mettait son domaine en coupe réglée ; profitant de l'abondante végétation qui se développait sur le Colisée, il s'en fit un revenu ; on le voyait fauchant les herbes, plantant et récoltant des moissons, entassant la paille sous une des voûtes dont il avait fait une grange et vendant sa récolte à bon compte ; le Conseil communal intervint ; il estima que cette prise de possession portait préjudice à ses droits et chargea son avocat de s'aboucher avec l'ermite (août 1727), pour amener celui-ci à signer tout au moins un contrat en due forme. Un accord intervint ; le bon ermite continua son industrie, mais il s'engagea à rembourser l'argent qu'il tirerait de la vente du foin et des herbes, en célébrant des messes.

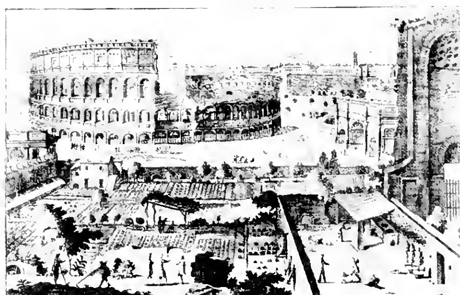
Ce fut alors que l'architecte Carlo Fontana proposa au pape Benoît XIII de construire une église dans le Colisée pour « le remettre en honneur » ! Cette église, qui aurait eu l'élégance convenue et la forme banale de tant d'autres églises bâties à Rome en ce siècle, se serait élevée au fond de l'arène, du côté oriental ; son dôme aurait atteint le faîte des plus hautes parois du monument et une large ouverture aurait été pratiquée pour y ménager un accès[1].

La salpêtrière n'était pas non plus sans inquiéter les magistrats capitolins ; la Chambre Apostolique en avait cédé l'exploitation à un fermier qui ne surveillait pas suffisamment la fermeture de l'enceinte ; les portes demeurant ouvertes, les intrus entraient dans le monument et le dégradaient. On menaça le fermier d'en parler au pape (14 octobre 1737). Mais il en alla ainsi pendant des années, le Conseil réclamant toujours et ne recevant aucune satisfaction. D'autre part, l'ermite, ou plutôt son successeur, continuait à inquiéter le Conseil ; on avait oublié la convention de 1727 et le Conseil se demandait de quel droit cet ermite se trouvait là, de quel droit il semait du grain sur un sol appartenant au peuple, faisait des moissons et établissait un dépôt sous les arches. L'architecte communal fut commis pour examiner ces questions (juin 1743). On obligea finalement l'ermite à remettre les clés de sa grange.

1. Carlo Fontana, *l'Anfiteatro Flavio*. Rome, 1725, cap. V.

C'est vers ce temps (1739-1740), que le président de Brosses vit « ces masses révérées et abandonnées »: « Les galeries de l'enveloppe extérieure du Colisée, dit-il, servent encore de refuge aux petits marchands qui étalent sur des perches ». L'édifice lui parut en si mauvais état qu'il ne voyait qu'une manière de le sauver : en abattre la moitié pour reconstruire l'autre avec ses débris !

« Mon projet serait de réduire le Colisée en demi-amphithéâtre, d'abattre le reste des ceintres du côté du Mont Coelio, de rétablir dans son ancienne forme l'autre moitié qu'on laisserait subsister et de faire de l'arène une belle place publique. Ne vaut-il pas mieux avoir un demi-Colisée en bon état que de l'avoir tout entier en guenilles ? »



LE COLISÉE EN 1732.
Gravure extraite du *Thesaurus antiquitatis Romæ*, de Graevius.

Benoît XIV en jugea autrement. Le Conseil communal avait appelé son attention sur l'état de certaines parties du monument, et le pape entreprit une restauration assez étendue, ainsi qu'en témoigne une inscription (1750).

En 1741, l'ermite chargé de la garde de la chapelle était un Parisien, François de Beaufort. L'année suivante, il faillit être assassiné par les bandits qui avaient établi leur résidence au Colisée. Puis, un saint homme qui ne s'occupait pas de tirer parti de son état, Leonardo de Porto Maurizio, prit le Colisée pour lieu de ses pieux exercices et de ses prédications édifiantes (1744). Une foule immense y assistait, et son action fut grande sur les esprits. Le Colisée devint de plus en plus un lieu de dévotion, et l'on représenta, d'ailleurs grossièrement, sur une des arcades de « l'entrée occidentale », la ville de Jérusalem avec la Crucifixion. En 1750, le nouvel ermite obtint du Conseil communal d'établir, au centre de

1. De Brosses, *Lettres familières*, édit. 1836, vol. II, p. 250.

l'arène, une croix monumentale et dans les galeries un chemin de croix[1] ; ils n'ont été détruits qu'en 1870. En même temps, afin d'encourager la piété, il fondait une confrérie, confrérie de laïques, les Amants de Jésus et de Marie, qui s'occupait de provoquer la dévotion au chemin de la croix. Les cérémonies religieuses se multipliaient. Le 19 septembre 1756, le Colisée fut transformé en église, le cardinal Guadagni célébra la messe au milieu d'un grand concours de prélats et de fidèles, puis deux autres messes furent dites. Le souvenir du martyre de tant de chrétiens était sans cesse évoqué.

Le Colisée cependant, en dépit de tant de protecteurs, restait fort mal fréquenté ; sous ses voûtes obscures vivait tout un monde de vagabonds et de miséreux que les sbires ne pouvaient surveiller à cause du mur d'enceinte ; c'est pourquoi le chef de la police demanda, en 1760, d'y percer une petite porte qui ne nuirait en rien, assurait-il, à l'aspect de l'édifice, et sa demande fut agréée par le Conseil. Les malandrins continuèrent cependant de se cacher au Colisée, et l'on était persuadé à Rome, au cours du XVIII[e] siècle, qu'une population de sauvages y vivait, à l'état de nature, tout nus et tout noirs, couverts de poils et fort dangereux pour ceux qui violaient leur domaine. Cette croyance persista longtemps. Le bon abbé Uggeri fit la rencontre de quelques-uns de ces sauvages un jour qu'il était allé relever des mesures dans les parties hautes du monument ; il pensa perdre la vie, mais ne faillit que perdre son chapeau. Cependant il eut si grand'peur qu'il dut rentrer précipitamment chez lui pour se remettre de son saisissement.

Une nouvelle association religieuse se fonda en 1783 au Colisée, se proposant pour objet d'instruire les pauvres et de les inciter à la prière ; elle sollicita deux arches pour y établir une chapelle, à l'exemple de ce qui avait été accordé par Benoît XIV aux Amants de Jésus : cette confrérie voulait aussi établir des cours de catéchisme et un confessionnal sous une arcade. Le fermier du salpêtre qui avait la concession des arcades ne fit

1. Les chapelles furent construites au frais de Ferdinando Maria de Rossi, vice-gérant de Rome. Moroni, *Diz.*, vol. XV, p. 26. « On a pratiqué depuis peu, écrit un voyageur en 1770, des chapelles circulaires où sont représentés, ainsi qu'au Calvaire, près de Paris [au Mont Valerien], les principaux traits de la Passion. Il se trouve toujours quelque missionnaire qui y prêche « sub die » et comme le lieu est très vaste, le prédicateur s'enroue d'un côté pendant que l'auditoire s'enrhume de l'autre ». *Voyage d'un Français en Italie* (Lalande), vol. III, p. 348. Ces prêches avaient encore lieu au temps de Stendhal.

pas de difficulté, et la congrégation put commencer son œuvre (1783). Mais les Amants de Jésus se mirent à en user trop à leur aise dans la partie qui leur était réservée, installant un gardien, établissant des barrières, en sorte que le Conseil réclama auprès du pape (1788). On s'entendit, et, en 1796, le Conseil donnait au gardien, moyennant 6 paoli (3 francs), le droit de faucher l'herbe autour du Colisée, retirant ainsi ce privilège à l'ermite, auquel on laissait seulement l'arcade où il entreposait le foin.



Cliché Alinari

UNE GALERIE INTÉRIEURE DU COLISÉE.
Côté Est. — État actuel.

Vers la même époque, le Conseil vendit encore des blocs de travertin qui venaient de se détacher[1]. Néanmoins, il s'occupait de la conservation de l'édifice; une mare s'était créée entre le Colisée et l'Arc de Constantin; l'architecte du peuple fut chargé d'examiner s'il ne pouvait en résulter de dommage pour le monument.

En 1798, les républicains transportèrent au Colisée la statue de Pompée, parce que c'était à ses pieds que César avait été assassiné.

En 1805, Valadier construisait le grand contrefort oriental. Cette même année, Charles-Emmanuel IV de Sardaigne, qui avait épousé la sœur de Louis XVI, vint faire ses dévotions au Colisée, vêtu du manteau des Amants de Jésus[2]; le cardinal Mattei, protecteur de la confrérie,

1. A propos de cette exploitation du Colisée comme carrière, exploitation qui ne cessa complètement qu'avec le XIX[e] siècle, on trouve dans le *Voyage de l'abbé Barthélemy en Italie*, accompli en 1756 et publié en 1802, une bien singulière remarque; il fit estimer la pierre qui existait encore dans le Colisée et trouva qu'il y en avait, au prix du jour, pour 2.218.065 écus, et, avec la main-d'œuvre, pour 3.177.078 écus romains faisant, dit-il, 17 millions de francs.

2. *Il Cracas*, 20 février 1805.

l'amena, entouré de prêtres et de nombreux frères ; des grenadiers les escortaient. Le père Giovanni Francesco di S. Bonaventura fit un sermon, et le prince accomplit pieusement ses dévotions et s'en retourna, aussi pompeusement accompagné qu'à l'aller, non sans avoir fait de larges aumônes.

Les fouilles accomplies en 1813, sous la direction de Fea, donnèrent lieu à plus de polémiques que de découvertes. Il nous suffit donc de les mentionner en passant.

Stendhal écrivait en 1828 : « Il y a quelques jours, un Anglais est arrivé à Rome... Il a vu au Colisée une centaine de maçons et de galériens qui travaillent toujours à consolider quelques pans de mur ébranlés par les pluies. L'Anglais les a regardés faire, puis nous a dit le soir : « Par Dieu, le « Colisée est ce que j'ai vu de mieux à Rome. Cet édifice me plaît. Il sera « magnifique quand ils l'auront fini ». Il a cru que ces cent hommes bâtissaient le Colisée ! [1] »

« On a dépouillé les murs à demi croulés du Colisée des plantes et des arbustes qui en accompagnaient si bien la veillesse, écrit Ampère [2]. Toutefois, en arrachant toutes ces plantes, on a ébranlé et fait choir bien des pierres et d'aucuns pensent que le mal a surpassé le bien. »

C'est qu'en effet le XIXe siècle a classé le Colisée comme une immense ruine archéologique, que les savants étudient et que les voyageurs visitent, et cette vie étrange du monument, dont nous avons conté les principaux épisodes, a cessé à dater du jour où la science l'a environné du respect qui lui était dû. Nous n'y verrons plus, Dieu merci ! les tailleurs de pierre ni les voleurs ; mais les combats de jadis, les courses de taureaux, les spectacles sacrés, les dévotions à la croix et les rêveries des ermites jardiniers en sont également exclus ! Et sans doute, il ne faut pas souhaiter ranimer dans l'amphithéâtre ce pittoresque. Mais puisque la ruine fameuse en est désormais privée, peut-être nous saura-t-on gré d'en avoir évoqué le curieux souvenir.

E. RODOCANACHI

1. Stendhal, *Promenades dans Rome*, 30 mai 1828.
2. Ampère, *l'Empire Romain à Rome*. Paris, 1881, vol. II, p. 156.

LE TOMBEAU

DE

DONA JUANA DE PORTUGAL

PAR JACOPO DA TREZZO



A figure de l'infante doña Juana de Portugal, sœur de Philippe II, telle que l'histoire nous l'a transmise, est empreinte, autant que de noblesse, de gravité et de froideur : son austère sérénité lui vaut du respect peut-être, mais point de sympathie.

Il est vrai que la vie s'était chargée d'imposer au visage de la princesse, dès sa première jeunesse, ce masque rigide qui semble figer tous les traits de sa physionomie. Fille de l'impératrice Isabelle, née le 24 juin 1535, durant l'absence de Charles-Quint parti pour l'expédition de Tunis, elle épousait, à dix-sept ans, son cousin don Juan, fils du roi don Juan III de Portugal. Le 2 janvier 1554, don Juan mourait, avant d'avoir régné, laissant sa femme enceinte d'un fils. Ce fils fut l'infortuné roi don Sébastien, infirme et faible d'esprit, le vaincu tragique d'Alcazar Kébir, où il fut tué en 1578.

En 1554, Philippe II, encore infant, s'embarquait pour l'Angleterre où il devait épouser Marie Tudor. Doña Juana, veuve depuis six mois, et veuve inconsolable, fut chargée de la régence de l'Espagne. Elle a dès

lors revêtu cette attitude de femme de devoir et de femme résignée, que la tradition lui a conservée. C'est l'austère éducatrice du malheureux don Carlos, qui la détestait, c'est l'impassible princesse qui préside en 1559 le fameux *quemadero* de Valladolid.

Au retour du roi, la même année, cesse définitivement l'action politique de l'infante : elle ne paraît plus que dans les cérémonies où le protocole exigeait strictement sa présence ; elle ne vit plus que pour soutenir les œuvres pieuses qu'elle patronnait.

Parmi les nombreuses fondations auxquelles elle se consacra, la plus importante est le couvent des carmélites des *Descalzas reales* à Madrid ; si sa santé débile ne s'y était opposée, elle aurait voulu y partager la vie des nonnes qui la vénéraient comme une sainte. Au moins voulut-elle reposer parmi elles après sa mort, et, lorsqu'à peine âgée de trente-sept ans, elle s'éteignit à l'Escorial, le 8 septembre 1573, c'est aux Descalzas que, selon le vœu qu'elle avait formulé, on l'ensevelit.

Une femme aussi austère que doña Juana, une princesse qui fut en deuil toute sa vie et qui n'aspira jamais qu'à l'état monastique, devait avoir peu de goût pour toutes les frivolités de la vie des cours, et en particulier pour les parures. Elle semble pourtant avoir partagé l'engouement qui portait tous ses contemporains à protéger les orfèvres et à collectionner les bijoux.

Or, le maître joaillier de Madrid était alors l'illustre Milanais, Jacopo da Trezzo. Un document nous a conservé l'énumération d'une quantité de joyaux qu'il exécuta, ou fit exécuter sous ses ordres pour l'infante. Ce sont des parures de diamants, des bagues destinées à des familiers de la princesse ou à son usage personnel, une croix en or en forme de tau, émaillée de noir, s'ouvrant pour former reliquaire et ornée de vingt-deux diamants, un bracelet d'or où se trouvaient serties les pierres suivantes : lapis-lazuli, améthyste, cornaline, jacinthe, onyx, corail, saphir, rubis, émeraude et diamant ; un reliquaire en or, orné de deux serpents ciselés, émaillé et garni de diamants, un petit cadre d'or, une boîte d'or et de cristal de roche, une quantité de joyaux de même nature [1].

Ce document date du 24 mars 1572. A cette époque, Jacopo da Trezzo comptait depuis longtemps parmi les fournisseurs attitrés de la princesse,

1. Zarco del Valle, *Documentos ineditos para la historia de España*, t. LV, p. 391.

de même qu'il avait figuré, quelques années auparavant, parmi ceux de l'infant don Carlos, grand amateur, lui aussi, de pierres fines et de camées.

Peu de temps après, le Milanais devait exécuter un monument bien autrement important, à nos yeux, que les joyaux qui lui valaient l'estime respectueuse des Birago, des Misseroni, des Francisco Reynalte et des autres orfèvres florissant en Espagne.

Après la mort de doña Juana, son corps, nous l'avons dit, avait été transporté aux *Descalzas reales ;* on l'y déposa dans l'église du couvent, au milieu d'une chapelle située à la droite du maître-autel, en attendant qu'on eut édifié le sépulcre qui lui était réservé. Le tombeau devait occuper, et occupe encore actuellement, du coté de l'Épitre, une petite chapelle à laquelle on accède par un escalier. L'incendie qui ravagea le monastère en 1862, et qui anéantit le retable de Becerra, respecta le monument de l'infante.



MEDAILLE DE L'INFANTE JUANA.

« La chapelle funéraire, qui ne reçoit le jour que par une fenêtre basse, écrit M. Plon[1], est ornée de colonnes de marbre à chapiteaux de bronze doré d'ordre ionique. Les parois sont entièrement revêtues de jaspes et de riches marbres de couleurs diverses. » Sur le socle du monument, on lit l'inscription suivante :

Aqui yaz la Serenissima S^{a} Dª Juana de Aus tria yufanta de España. Princesa de Portugal, Govern^{ra} de estos reynos Fund^{a} de este R^{l} monast^{o} || Hija del Sr Emp^{r} Carlos V^{o} muger del Prin^{pe} D^{n} Ju^{n} de Portu^{l} ma^{re} del Rey D^{n} Seb^{n} m^{o} de 37 a^{s} dias 7 de Sept^{e} A^{o} de 1573.

Le monument est surmonté d'une statue orante. La princesse, en costume de deuil fort simple, est à genoux, les mains jointes, enveloppée d'un long manteau à traîne, vêtue d'un corsage aux manches serrées, au

1. E. Plon, *les Maîtres italiens au service de la Maison d'Autriche*, p. 354.

col très haut garni d'une étroite collerette, la tête couverte d'un voile de veuve. Les mains sont les seules parties du monument qui aient souffert du temps ; elles ont été, dit M. Plon, assez grossièrement rapportées. Devant la statue se dresse un prie-Dieu sur lequel sont posés un livre et une couronne. Le monument est de marbre blanc ; l'ensemble est traité d'une manière large et sobre, où l'on chercherait en vain des traces de l'emphase dont les sculpteurs italiens au service de Philippe II ont revêtu la plupart de leurs œuvres. L'impression dominante est celle d'une très grande noblesse, qui n'exclut pas une certaine raideur.

Mais, cette raideur même est en parfaite harmonie avec ce que nous savons de la princesse, avec les souvenirs écrits qu'en ont laissés les contemporains, tels que Cabrera, en parfaite harmonie aussi avec le portrait qu'en exécuta Antonio Moro et que conserve le Musée du Prado [1]. Le vêtement, l'attitude, tous les traits se retrouvent ; aussi bien dans le marbre que sur la toile du peintre des Pays-Bas, nous sentons revivre le personnage, avec sa gravité compassée et sa fierté morne. Pourtant, tandis que le Flamand, par la correction si nette de son dessin et la sèche précision de ses couleurs, semble avoir exagéré peut-être le caractère essentiel de la princesse, tandis que, sous son pinceau, le regard froid s'est fait dur, la figure pâle, presque ascétique, et que l'élégance s'est muée en une morgue hautaine et distante, le sculpteur semble, au contraire, avoir voulu adoucir l'âpreté de son modèle, en l'enveloppant d'une émotion contenue, en le voilant d'une impondérable suavité qui décèle la délicatesse d'une sensibilité italienne. Un Pantoja de la Cruz ou un Greco eût peut-être atteint le moyen terme et nous eût donné le mot de l'énigme, en ombrant de mysticisme les contours austères du portrait, en animant d'une flamme de passion religieuse le regard un peu terne de la statue [2].

La porte de la chapelle est surmontée d'un portrait à l'huile de l'infante, malheureusement de qualité assez médiocre, qui reproduit à peu près, mais en l'affadissant, celui d'Antonio Moro. Une inscription placée au-dessous, expose les principaux événements de la vie de doña Juana. L'infante y est représentée portant au cou, suspendu par un large ruban, un joyau qui

1. Sous le n° 2112.

2. On pourrait comparer de la même façon le portrait de Marie Tudor, par A. Moro, conservé également au Prado et ses médailles, par Jacopo da Trezzo, bien que le médailleur n'ait pu, pour être exact, trop tempérer la dureté des traits de la reine.

semble le même que celui qu'a figuré Antonio Moro dans son tableau du Prado.

M. Plon, dans la description qu'il donne de la statue, après avoir ajouté : « Sur la poitrine de la princesse pend un médaillon de Charles-Quint », complète ce renseignement par une note : « Doña Juana devait porter habituellement cette médaille de son père, qui était probablement l'œuvre de Leone Leoni ».



Cliché Lacoste.
ANTONIO MORO.
PORTRAIT DE L'INFANTE JUANA.
Madrid, Musée du Prado.

C'est là une proposition à laquelle nous voudrions voir substituer la suivante : Doña Juana porte au cou, attaché par un long ruban, un camée représentant Philippe II, cerclé d'une garniture guillochée, reproduction d'une œuvre de Jacopo da Trezzo, qu'on trouve fréquemment signalée dans les inventaires.

En premier lieu, si les difficultés matérielles que présente l'examen du tombeau rendent fort excusable l'erreur de M. Plon [1], une observation attentive ne laisse subsister aucun doute : l'effigie sculptée dans le marbre du médaillon est celle de Philippe II et non pas celle de Charles-Quint.

M. Plon a cru discerner les traits de l'empereur, parce qu'il songeait à Leone Leoni, et s'il songeait

1. Ces difficultés ne nous ont pas permis de publier ici, comme nous l'aurions voulu, le médaillon en question. On ne peut que l'entrevoir sur la reproduction que nous donnons du tombeau.

à Leone Leoni, c'est qu'il était hanté de cette idée que le monument funéraire était l'œuvre de Pompeo Leoni. Telle est, en effet, l'attribution qu'ont reproduite tous les auteurs : Palomino, Ponz, Bermudez, Quadrado et, plus tard, Amador de los Rios.

Seul, M. Marti y Monsó[1], sans oser s'inscrire en faux contre la tradition qui faisait du sépulcre de l'infante l'œuvre de Pompeo, mais ému par la lecture de quelques textes, a conçu des doutes à ce sujet. Les documents qu'il cite, joints à d'autres qu'on trouvera résumés ici, emportent, selon nous, la certitude : le très beau monument qu'on verra reproduit en ces pages est dû au ciseau de Jacopo da Trezzo.



Jacopo da Trezzo.
Médaille de Philippe II.

Les documents auxquels nous faisons allusion sont conservés à l'*Archivio histórico nacional* de Madrid, dans un registre qui porte le titre de *Despachos de cámara, Libro 2*. Le premier, en date du 12 octobre 1574, est une lettre du roi à don Pedro Deza, président de la chancellerie de Grenade : « Sachez, lui mande Philippe II, que Jacobo de Trezo, notre serviteur, s'est chargé de faire le tombeau de la Sérénissime Infante Doña Juana, princesse de Portugal, ma très-chère et bien-aimée sœur, dont Dieu ait l'âme, conformément aux dispositions de son testament, et qu'il nous a fait savoir qu'il avait besoin de certains jaspes et autres pierres qu'on extrait dans la sierra de Grenade, dans le lit du rio Genil, nous suppliant de lui permettre d'en faire venir les matériaux qui lui sont nécessaires ». Suit l'autorisation demandée par le sculpteur.

Une seconde lettre, datée du 12 octobre 1574, nous apprend que

1. Marti y Monso, *Estudios historico artisticos*, Madrid, s. d., p. 273.



Jacopo da Trezzo a obtenu la permission d'envoyer un de ses aides à la ville d'Espejo pour extraire des pierres de jaspe des carrières qui se trouvent à proximité, et que le roi, à sa requête, lui a fourni les ouvriers nécessaires à ce travail et toutes les facilités matérielles pour faire transporter les blocs jusqu'à Madrid.

Enfin, un mandement du roi daté d'El Pardo, le 18 octobre 1575, ordonne au gouverneur du marquisat de Villena, aux *justicias y juezes que ay desde el puerto de Yecla hasta esta villa de Madrid*, à tous les officiers du fisc et agents des douanes des royaumes de Castille et de Valence, de laisser passer sans droits trente-cinq blocs de marbre blanc de diverses formes et couleurs, plus un bloc de marbre noir que Jacopo da Trezzo, lequel *se la concertado con los testamentarios de la Serenissima Infanta Doña Juana, princesa de Portugal... de hazer su sepulcro*, a fait venir de Gênes et qui sont arrivés à Alicante. Avec ces matériaux, se trouve une cassette contenant les outils, *herramientas*, nécessaires pour les travailler.

Ces indications me paraissent suffisamment explicites pour entraîner la certitude. M. Marti y Monsó avance que Jacopo da Trezzo a pu être l'auteur du *tombeau* à proprement parler, sans avoir été chargé d'exécuter la statue qui le surmonte. C'est là une interprétation sur laquelle semble peser la tyrannie d'une idée préconçue. Ce que nous savons de Jacopo pourrait suffire à nous faire écarter cette opinion : le grand orfèvre de Philippe II, son médailleur si réputé pour son habileté et son goût, ne peut être assimilé à un humble marbrier, à un vulgaire tailleur de pierres auquel on n'ose confier l'exécution d'un monument funéraire. Nous objectera-t-on qu'il n'était pas à proprement parler sculpteur ? Ici encore les textes nous viennent en aide. Dans le testament qu'il rédigea quatre ans avant sa mort, le 19 mai 1564, don Carlos prend les dispositions suivantes relativement à deux de ses esclaves : « J'ordonne que Diego et Juan, mes esclaves, auxquels j'ai voulu qu'on fasse apprendre l'art de la sculpture sous la direction de Jacome de Trezo, maître de cet art, s'ils l'apprennent et se conduisent en hommes de bien, soient déclarés libres[1] ». Et, quand, le 6 juillet 1571, trois ans après la mort du prince, Philippe II ratifie ces dispositions testamentaires, il y qualifie Jacome Trezo de :

1. *Documentos inéditos*, t. XXIV, p. 515-550.

nuestro escultor[1]. *El dicho principe haviendòsele dicho de su parte que querian ser christianos, los hizo bautizar... y los mandò entregar á Jacome Trezo, nuestro escultor, para que los tuviese a su cargo y enseñase su officio...*

Et en revenant à nos documents, en serrant leur texte de près, nous pourrons en faire l'application minutieuse au monument que nous avons sous les yeux : jaspes et pierres de couleur de Grenade et d'Espejo, voilà pour l'architecture et la partie décorative ; le marbre noir, c'est la plaque qui porte l'inscription, et les blocs de marbre blanc de Gênes, ce sont ceux dans lesquels notre sculpteur a taillé, à l'aide des outils spéciaux qu'il a fait venir, l'effigie de la princesse.

En dernier lieu, par une fantaisie ou une vanité d'artiste bien naturelle, en manière de signature, Jacopo a reproduit au cou de l'infante un de ces camées représentant le roi Philippe II, qui avaient contribué à établir sa réputation de graveur en pierres fines.

Et cela n'est pas une assertion gratuite, inspirée par les besoins de la cause que nous soutenons. Quiconque est familiarisé avec les médailles de Philippe II, par Jacopo da Trezzo, et les a comparées notamment à celles de Gianpaolo Poggini ou de Pompeo Leoni, reconnaîtra sans hésiter dans le médaillon de la princesse, dans le modelé du visage, en particulier dans le dessin de la lèvre inférieure et la façon dont sont traités la barbe et les cheveux, le faire de Jacopo.

Par ailleurs, nous savons que notre graveur exécuta des camées représentant Philippe II. Voici en effet, d'après l'inventaire des biens du roi, conservé à Madrid aux archives du Palais royal, la description d'un de ces bijoux :

Un retrato de medio relieve del Rey Don Phelipe nuestro señor de camapheo del pecho arriba, el rostro de camapheo blanco y lo demas pardo en forma aobada con un letrero esculpido a la redonda... con un cerco de oro esmaltado de blanco negro y azul... hizole Jacobo de Trezo[2].

Or, ce camée, ou un autre analogue, car il en exista plusieurs de la main du même artiste, nous en avons une autre reproduction : le Musée

1. *Archivo historico nacional. Despachos de Camara*, lib II, f° 76).
2. *Archivo de la Real Casa. Inventario general de bienes y alhajas de los cuartos de SS. MM.* t. II, f° 714.

du Prado, conserve, sous le numéro 801, un portrait de l'infante Isabelle-Claire-Eugénie par le peintre Teodoro Llaño (mort en 1625), où la princesse est représentée, tenant à la main précisément un de ces camées ovales, blanc sur noir, représentant le roi son père, sans aucun doute sorti des ateliers de Jacopo da Trezzo.



Cliche Lacoste.

Teodoro Llano.
Portrait de l'infante Isabelle-Claire-Eugénie.
Madrid, Musée du Prado.

Il semble vraiment qu'après la lecture des documents qu'on vient de citer, refuser à Jacopo da Trezzo la paternité du monument de doña Juana, ce serait, sous l'empire d'une sorte de superstition, ne pas oser contredire une attribution, qui n'est qu'un courant d'opinion, qui ne s'appuie sur aucun fait et sur aucun texte : nous avons cherché parmi les historiens contemporains de Philippe II quelque indication qui pût la justifier. Cabrera s'occupe peu de questions artistiques, et si, au cours de son *Histoire de Philippe II*, il cite parfois Jacopo da Trezzo ou Pompeo Leoni, il ne parle point du tombeau de l'infante. Au contraire, Fray Juan Carrillo, dans sa *Relación histórica de la real fundación de las Descalzas*, parue en 1616, en donne une longue et savante description,

mais il ne parle pas de l'auteur du monument, pas plus que Baltasar Porreño dans ses *Dichos y hechos de el señor rey don Phelipe segundo.*

Si les écrivains postérieurs ont attribué l'œuvre à Pompeo Leoni, c'est qu'ils se sont laissé dominer par l'éclat de son nom et qu'il leur a paru tout naturel que l'auteur illustre des *entierros* de l'Escorial, des tombeaux des ducs de Lerma à Valladolid et de l'inquisiteur Valdès à Salas, ait aussi sculpté la statue funéraire de doña Juana, et c'est cette présomption qui leur a dicté la phrase qu'ils reproduisent tous : *Se atribuye a Pompeyo Leoni.*

La lecture des inventaires et des documents d'archives nous porte à élargir l'influence artistique de Jacopo da Trezzo, bien plutôt qu'à la restreindre. On sait qu'il avait établi à Madrid dans la rue qui porte aujourd'hui son nom : *Calle Jacometrezo*, et dans la maison que lui avait construite son ami Juan de Herrera, le grand architecte de l'Escorial, un atelier célèbre, connu même après sa mort sous le nom de *la casa de Jacome Trezo.* C'était un véritable chef d'école : autour de lui, dans sa maison, se réunissaient en une incessante collaboration, les graveurs, les sculpteurs, les fondeurs, qu'avait réunis la puissante volonté de Philippe II et dont l'activité collective illustra le « siècle d'or » espagnol.

Dès lors, tout en admettant que Jacopo da Trezzo fut avant tout un médailleur et un graveur, nous nous refusons à lui dénier, et cela contre les textes, la paternité d'œuvres de sculpture proprement dite, et nous voudrions avoir prouvé par ces lignes, que la minutie de son burin n'a pas entravé la liberté et la souplesse d'allure de son ciseau.

Jean BABELON



G. P. Poggini. — L'infante Juana.

BIBLIOGRAPHIE

Le Château de Clagny à Versailles, par M. Ch. Harlay, architecte diplômé par le gouvernement. — Versailles, Bourdier, in-folio, pl.

C'est bien, en effet, une œuvre d'architecte que M. Harlay a entreprise. Après Bonnassieux et P. de Nolhac, il n'y avait guère autre chose à faire. On trouvera cependant chez lui quelques documents ou renseignements intéressants. Il a reproduit les principaux passages des auteurs du xvii[e] et du xviii[e] siècle, qui ont parlé de Clagny; il a emprunté à la précieuse publication de J.-J. Guiffrey les comptes des dépenses pour le château et le parc, mais en les classant par ordre de matières : maçonnerie, charpenterie, serrurerie, ce qui éclaire des points obscurs (M. Harlay croit pouvoir faire remonter à 1675 le commencement des travaux pour le second Clagny); il a dressé un catalogue des plans, vues, etc., de Clagny à différentes époques.

Pourtant, l'essentiel de l'ouvrage est dans les planches, les unes prises dans les innombrables recueils sur Versailles et ses annexes; les autres, originales, constituant des essais de restitution des bâtiments et des jardins. Sur ce point, j'aurais aimé que l'auteur expliquât un peu plus les raisons de ses reconstitutions. Pourquoi telle gravure suivie plutôt que telle autre? Où l'auteur se substitue-t-il aux documents? Peut-être aussi quelque surabondance dans la reproduction des vues des xvii[e] et xviii[e] siècles qui souvent se répètent. Mais, puisqu'il ne reste plus rien d'une œuvre d'art qui fut admirée pendant un siècle, sachons gré à M. Harlay de nous avoir donné l'illusion d'un passé disparu. Et nous dirions volontiers avec une héroïne de Molière :

> Oui, j'aime à demeurer en ces paisibles lieux!
> On n'y rencontre rien qui ne charme les yeux. — H. L.

Ville de Nantes. Musée municipal des Beaux-Arts. Catalogue, par Marcel Nicolle, avec la collaboration d'Emile Dacier. — Nantes, 1913, in-16.

C'est une bonne fortune pour un Musée de province que d'être commenté par un catalogue aussi méthodique, scientifique et commode à la fois, que ce petit volume de poche dont les 700 pages de texte, si riches de renseignements, mais si claires de typographie, ne pèsent pas plus qu'une légère brochure. Voilà une excellente façon pour un volume, d'être moderne : la critique la plus avisée ne nuit ici, ni à la clarté des classifications ou des renseignements, ni aux qualités exclusivement pratiques que goûtent les voyageurs.

Notez que ce catalogue, absolument nouveau, donne aux collections du Musée

de Nantes une valeur et un intérêt qu'elles n'avaient point, ou qu'elles n'avaient plus que virtuellement. Une riche galerie, si elle est mal classée et défigurée par des attributions fantaisistes, perd la majeure partie de sa richesse. M. Nicolle a dû, en rédigeant son catalogue, reviser tous les classements et toutes les attributions des précédents inventaires, en sorte que son travail nous présente un Musée de Nantes tout nouveau, reste jusqu'ici véritablement inconnu et dont les trésors se révèlent à nous avec une sincérité et une sécurité qui les rendent doublement précieux. Et sans doute le Musée perd un Léonard de Vinci, un Sébastien del Piombo, un Véronèse, un Durer, des Rubens, un Ruysdaël et nombre d'autres « chefs-d'œuvre de grands maîtres », auxquels aucun critique serieux ne pouvait croire. Mais en les perdant, il ne perd rien, et il lui reste une belle moisson d'œuvres ou excellentes, ou très intéressantes, que nous pouvons etudier sans trouble, parce qu'elles se présentent à nous sous leurs noms authentiques. Il n'y avait certes pas de plus sûr moyen pour donner à ce Musée toute la gloire dont il est digne. — J. F.

L'Exposition de la miniature à Bruxelles, en 1912. — Bruxelles, G. van Oest, in-fol.

La maison G. van Oest a pris l'habitude de donner aux grandes manifestations d'art, périodiquement organisees en Belgique, la commémoration somptueuse qui leur est due. Ce qu'elle avait fait pour la Toison d'or et l'Art flamand du XVIIe siècle, entre autres, elle vient de le faire pour cette belle réunion de miniatures de toutes les époques, dont la *Revue* a parle, quand elle eut lieu, l'an passé, à Bruxelles, avec un succès qu'on n'a pas oublie.

Ce magnifique ouvrage, publie sous la direction du Comite d'organisation, est dû à la collaboration de MM. le comte de Bousies, G.-C. Williamson, P.-André Lemoisne, P. Lambotte et K. Purgold; ces écrivains ont traité respectivement de la miniature à travers les âges, de la miniature anglaise, du portrait-miniature en France, de la Régence à l'epoque de Louis-Philippe (cet important chapitre est l'œuvre de notre collaborateur M. P.-A. Lemoisne), des écoles locales et enfin de l'iconographie à l'exposition de Bruxelles. Soixante-six planches, réunissant chacune trois, six, huit reproductions, mises en pages avec beaucoup d'agrément, achèvent de faire de cet ouvrage ce qu'on a publié jusqu'ici de plus instructif et de plus abondamment documente sur la question.

« Ce livre, dit justement l'organisateur, M. Kervyn de Lettenhove dans son introduction, ce livre, avec ses belles et multiples reproductions, c'est l'exposition prolongee et se survivant à elle-même ; c'est mieux que cela encore, c'est l'exposition visitee avec les guides les plus competents, avec les cicerones les plus aimables. »... — E. D.

La chapelle funéraire des Arnauld, à Saint-Merri de Paris, et le tombeau du marquis de Pompone, par Bartolomeo Rastrelli, par Claude Cochin. — Paris, Champion, in-8°.

La recente histoire de l'art russe d'Igor Grabar a mis en lumière les statues remarquables executees par Bartolomeo Rastrelli à Saint-Petersbourg. L'œuvre du

sculpteur florentin à Paris était restée inconnue : on se bornait à affirmer que Pierre le Grand le fit venir de France. M. C. Cochin a trouvé dans un fonds d'archives privées des documents précis sur le tombeau d'Arnauld de Pomponne, sculpté par Rastrelli dans l'église Saint-Merri, de 1703 à 1706. Contrat, devis, quittances originales, le dossier est complet. M. Cochin reproduit aussi les jugements sévères portés par les critiques français contemporains sur ce sépulcre de style baroque. La chapelle dans laquelle il s'élevait appartenait aux Arnauld. Par un plaisant caprice de la destinée, l'art romain fut appelé à glorifier l'illustre famille janséniste. — N. B.

Catalogue des tableaux du Musée du Prado, par Don Pedro de Madrazo. — Madrid, imp. de J. Lacoste, in-8°.

Voici la première édition francaise d'un catalogue, que tous les historiens d'art, sans parler des visiteurs du Prado, connaissent de longue date et dont ils ont pu apprécier l'abondante érudition.

M. José Villegas, le directeur actuel du grand Musee espagnol, a été bien inspiré de donner une édition francaise de cet ouvrage, enrichi de nombreuses additions et de tables. On retrouvera, dans ce gros livre, auquel on ne peut guère reprocher que d'être moins un manuel qu'un ouvrage de bibliothèque, les notices précises et nourries de l'original espagnol, accompagnées parfois de la reproduction des signatures et surtout de nombreuses illustrations. Près de deux milles cinq cents peintures sont ainsi cataloguées, en prenant pour base, — ainsi que le dit dans sa préface historique, le secrétaire du Musée, M. Pedro Baroqui, — la dixième édition espagnole, publiée en 1910, par Pedro de Madrazo. — E. D.

Les Tombeaux de Gastou de Foix et de la famille Birago, par Gustave Clausse. — Paris, H. Laurens, in-4°, 19 pl. (Bibliothèque des curieux et des amateurs).

Agostino Busti, plus connu sous le surnom de *Bambaja*, est l'un des meilleurs sculpteurs de l'école milanaise, au commencement du xvie siècle. L'esprit de Léonard n'a, du reste, pas pénétré son style. C'est un *scalpellino*, — comme les Gaggini, qui ont essaimé à Gênes, en Sicile et jusqu'en Picardie : c'est un marbrier voyageur qui se plaît à sculpter, sur de blancs pilastres, des rinceaux delicats et refouillés ; il garde les traditions décoratives de l'école lombarde au declin du xve siècle, et c'est surtout par son maniérisme qu'il est de son temps.

Il était difficile, jusqu'ici, d'etudier ce maître raffiné, car son œuvre la plus célèbre, le tombeau de Gaston de Foix, que lui commanda François Ier pour l'eglise du couvent de Sainte-Marthe, à Milan, n'a pas ete terminée, et les morceaux en ont eté dispersés et vendus en 1712. Ils se trouvent divisés aujourd'hui entre les collections et les musées les plus divers.

M. Clausse a eu l'heureuse idée de reproduire, dans un même ouvrage, les divers fragments de cette œuvre considérable et d'en proposer une reconstitution. Cette étude est précédée d'une introduction historique où revit la physionomie si francaise de Gaston de Foix. C'est donc, on le voit, un livre plein d'attrait que publie le savant critique, puisqu'en même temps qu'une contribution importante a l'histoire de la

sculpture lombarde, il nous donne, du jeune héros de Ravenne, un portrait clair, brillant, plein de séduction. — J. F.

Publications pour faciliter les études d'art en France. Les Artistes décorateurs du bois, répertoire alphabétique, par H. VIAL, A. MARCEL et A. GIRODIE. Tome Ier : A-L. — Paris, 16, rue Spontini, in-4°.

Conçu par le regretté Henri Vial, qui avait amassé plusieurs milliers de fiches sur les ébénistes parisiens ; continué, par M. A. Marcel, qui l'étendit à tous les décorateurs du bois, tant de Paris que de la province ; revu et complété encore par M. André Girodie, qui en surveilla l'impression, ce nouvel ouvrage publié par la Bibliothèque d'art et d'archéologie de M. Jacques Doucet, apporte une énorme contribution de noms, de dates et de faits à l'histoire des arts du meuble en France, pendant les XVIIe et XVIIIe siècles.

C'est un répertoire des ébénistes, menuisiers, sculpteurs et doreurs sur bois, etc., ayant laissé quelque trace, et dont M. A. Marcel, rappelle dans une introduction historique, la vie corporative d'autrefois. On y trouve, sur chaque artiste, une notice biographique, suivie de la liste de ses œuvres connues, et, à l'occasion, de la mention de celles de ces œuvres conservées dans les musées ou vendues aux enchères publiques ; une bibliographie complète ces renseignements, disposés par ordre alphabétique d'artistes.

Il y a dans ce volume une inépuisable source d'identifications futures : désormais, on ne signalera plus une estampille sans recourir aussitôt à ce précieux répertoire. Il y a là aussi, la matière de plus d'une publication spéciale, et c'est assez dire la richesse des renseignements réunis que de rappeler que ce premier volume compte plus de trois cents pages sur deux colonnes en petit texte, et ne va pas au delà de la lettre L. C'est un beau travail, et bien fait pour plaire à tous les travailleurs. — E. D.

LIVRES NOUVEAUX

— *Le Peintre graveur illustré*, par Loys DELTEIL. Tome VIII : *Eugène Carrière*. — Paris, 2, rue des Beaux-Arts, in-4°, pl. et 45 fig., 16 fr.

— *Le Musée Plantin-Moretus*, par Max ROOSES. — Paris, Hachette, in-4°, 300 fr.

— *Les Villes d'art célèbres. Saint-Pétersbourg*, par Louis RÉAU ; *Stockholm et Upsal*, par Lucien MAURY. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, fig., à 4 fr. l'un.

— *Le Théâtre Italien de 1801 à 1913*, par Albert SOUBIES. — Paris, A. Fischbacher, in-4°, fig., 15 fr.

— *Ville de Nantes. Musée des beaux-arts. Catalogue*, par Marcel NICOLLE, avec la collaboration d'Emile DACIER. — Nantes, au Musée des beaux-arts, in-16, 1 fr. 50.

— *Nice capitale d'hiver*, par Robert de SOUZA. — Paris, Berger-Levrault, in-8°, pl., 7 fr. 50.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.

UN MYSTÉRIEUX DESSINATEUR
DU DÉBUT DU XVI[e] SIÈCLE[1]

LE MAITRE DU « MONSTRELET » DE ROCHECHOUART



RISE dans son ensemble, l'illustration du *Monstrelet* de Rochechouart forme une véritable galerie de compositions variées, très habilement comprises, réunissant souvent une grande quantité de figures, et où se révèle presque partout la science de dessin d'un véritable artiste[2]; mais peut-être aucune d'elles n'est-elle aussi fine que *le Paradis terrestre* de l'*Ethiquette des temps*, et l'on n'y retrouve pas à égal degré le charme et la fantaisie qui marquent certaines des petites figures mythologiques ou des petits génies à caractères décoratifs, dessinés dans les premières pages de ce manuscrit de l'*Ethiquette* dédié à François de Rochechouart par Alexandre Sauvaige.

Un caractère très frappant dans les figures mythologiques auxquelles je viens de faire allusion, caractère qui se trouve aussi dans les grands dessins de l'*Histoire de Jules César* et de *la Sibylle*, c'est que le dessinateur y apparaît comme évidemment influencé à un très haut degré par les œuvres de ceux des artistes italiens de la seconde moitié du XV[e] siècle, qui sont allés puiser leurs inspirations dans l'imitation plus ou moins exacte des créations de l'antiquité classique. Dans plusieurs de nos

1. Second et dernier article. Voir la *Revue*, t. XXXII, p. 241.

2. Quelques images seulement sont d'une exécution plus lâchée, soulevant à nouveau la question dont j'ai déjà parlé, d'une collaboration possible de deux artistes, ou même davantage.

dessins, par exemple dans le joli génie entre deux lions, on retrouve un indéniable souvenir de ce style dont Mantegna fut un des créateurs et le plus brillant représentant, et qui, à l'époque où nos manuscrits ont été exécutés, jouissait d'une immense faveur, principalement dans l'Italie du Nord.

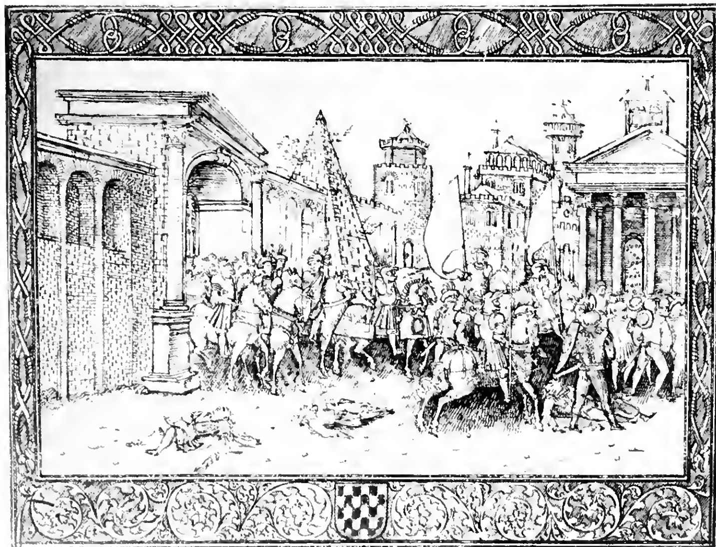
Que ce style imité de l'antique domine dans des représentations mythologiques et dans des pages mettant en scène Jules César et un empereur romain, rien que de très naturel ; mais ce qui est plus curieux, c'est que ce même caractère antique reparait dans les dessins du *Monstrelet* de Rochechouart, alors que ces dessins sont consacrés à des événements du xve siècle, et, par conséquent, encore relativement très récents.

Cette tendance de l'artiste a amené des transformations vraiment amusantes dans l'aspect qu'il donne à des personnages appartenant à des générations fort voisines de la sienne. Ainsi, pour n'en citer qu'un exemple, un des dessins du tome III, représente la prise sur les Anglais, en 1449 ou 1450, par le sire de Lautrec et le bâtard de Foix, d'un château fort aux environs de Bayonne[1]. Au milieu du tableau, on voit bien des canons de siège ; mais, des deux côtés, apparaissent les capitaines des troupes qui opèrent pour le compte de la France, et ces capitaines du temps de Charles VII sont exactement accoutrés comme les Romains qui combattent dans notre *Histoire de César* de l'*Ethiquette des temps*.

Il est une page où l'artiste a pu, cette fois plus légitimement, donner carrière à son goût pour l'antiquité : c'est un dessin figurant l'entrée à Rome du roi de Naples, Ladislas ou Lancelot d'Anjou-Durazzo[2]. Belle occasion de faire intervenir des monuments romains ! L'artiste n'a pas manqué de la saisir, introduisant dans son cadre la pyramide de Caïus Sestius et la façade du Panthéon, toutes deux indiquées d'une façon relativement exacte et qui semble dénoter une connaissance réelle des aspects de la Ville Éternelle. On peut d'ailleurs les rapprocher de la petite silhouette du château Saint-Ange, si juste dans ses proportions, qui apparait à l'arrière-plan, tout à fait sur la droite, dans le tableau de l'*Histoire de Jules César* de l'*Ethiquette des temps*.

1. Tome III du *Monstrelet*, ms. français 20362, fol. 48.
2. Tome I du *Monstrelet*, ms. français 20360, fol. 238.

Il règne donc, dans les remarquables dessins qui illustrent nos deux manuscrits faits pour François de Rochechouart, un souffle classique qu'on peut qualifier, au moins jusqu'à un certain point, de mantegnesque. Des esprits superficiels ont pu s'y tromper et un ancien catalogue, publié en Angleterre, n'hésite pas à dire, à propos de l'*Ethiquette des*



ENTRÉE DU ROI LADISLAS A ROME.
Dessin extrait du *Monstrelet* de Rochechouart.
Bibliothèque nationale, ms. français 20360, fol. 238.

temps, que ses illustrations « sont évidemment peintes par un habile artiste italien [1] ».

L'idée de l'intervention d'un artiste italien est d'autant plus admissible que l'*Ethiquette des temps*, de même que le *Monstrelet* de la

1. « The illuminations were evidently painted by a skilled Italian artist ». Les dessins du *Monstrelet* de Rochechouart ont été également considérés, de leur côté, comme dus « très vraisemblablement à des artistes italiens » (édition de *la Chronique de Monstrelet*, publiée par Douet-d'Arcq, pour la Société de l'Histoire de France, t. I. Paris, 1857, p. XVII et XVIII de la préface).

Bibliothèque nationale, ont été exécutés pour François de Rochechouart, alors qu'il était gouverneur de Gênes et, par conséquent, résidait à demeure en Italie. Mais cette apparence italienne n'est pour moi, malgré tout, que de surface ; et j'estime que, sous elle, se cache un autre caractère personnel, très différent. Ce caractère me paraîtrait trahir, pour le chef d'atelier, s'il y a collaboration, ou pour l'unique artiste, si tout est de la même plume, la main d'un Flamand. Cette impression se dégage, à mon sens, de mille petits traits de détail plus faciles à saisir par l'œil qu'à expliquer par des mots, des airs de tête, des dispositions de plis, un maniement spécial du trait dans le rendu des figures. Elle me semble encore percer dans l'arrangement de certaines compositions. Le *Paradis terrestre*, où sont accumulés tant d'animaux, est beaucoup plus dans la donnée flamande que dans la tradition italienne. La note flamande, avec sa simplicité, en quelque sorte sa bonhomie d'allure, apparaît dans le joli dessin, que nous avons reproduit précédemment, de Térée et Progné, dans une image de l'auteur écrivant [1] et surtout dans la petite esquisse des *Coutumes des François*, vivement jetée en quelques coups de plume, et également reproduite par nous, dont les deux personnages principaux n'ont absolument plus rien d'italien ni dans le costume ni dans le style.

L'imitation des principes mantegnesques n'est pas du tout en opposition avec cette conclusion, que, malgré les italianismes, nous sommes en présence d'un artiste flamand. En effet, les créations de Mantegna et de son école, popularisées très tôt par des gravures, ont exercé une influence qui s'est étendue fort loin, pénétrant en France, en Flandre aussi bien qu'en Allemagne. Les érudits ont pu aisément montrer combien l'imitation des motifs mantegnesques se retrouvait parfois tout à fait servile dans maintes œuvres exécutées au nord des Alpes, par exemple dans un dessin de Hans Dürer sur une bordure d'un Livre d'Heures de l'Empereur Maximilien, conservé à Besançon [2], ou dans un vitrail qui se rattache à l'œuvre de l'artiste d'Anvers, Dirick Vellert [3].

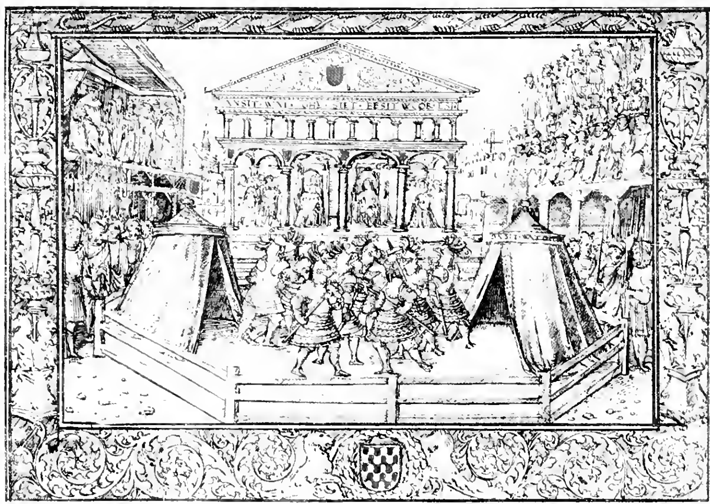
1. Fol. 98, verso du manuscrit original.

2. Cf. Karl Giehlow, *Beitræge zur Entstehungsgeschichte des Gebetbuches Kaisers Maximilian I*, dans le *Jahrbuch* des Musées Impériaux de Vienne, t. XX, p. 64-65.

3. Cf. Gustav Gluck, *Beitræge zur Geschichte der Antwerpner Malerei im XVI Jahrhundert. — I. Der wahre Name des Meisters D* V., planche I, dans le même *Jahrbuch* des Musées de Vienne, t. XXII.

Ma théorie, dans ce qui vient d'être dit, ne repose encore, il est vrai, que sur une raison de sentiment, ayant un caractère subjectif. Mais voici que deux des dessins du *Monstrelet* me paraissent venir l'appuyer d'un témoignage en quelque sorte documentaire.

Le premier de ces dessins, que nous reproduisons[1], a la prétention de représenter une joute, qui eut lieu dans l'année 1403, en présence du roi



JOUTE A VALENCE EN ESPAGNE.
Dessin extrait du *Monstrelet* de Rochechouart.
Bibliothèque nationale, ms. français 20360, fol. 36 verso.

d'Aragon, à Valence, en Espagne, entre quatre champions venus des régions françaises et quatre chevaliers aragonais. Un grand édifice de style classique forme le fond du décor. Sur la frise d'entablement de cet édifice, l'artiste a tracé cette inscription : ANSIT . WAT . GHY . SIET . BESIT . WCOR . ESIR. Les deux derniers mots, dont la lecture est difficile[2], ne présentent pas de sens ; mais les cinq premiers sont

1. Tome I du *Monstrelet* de Rochechouart, ms. français 20360, f° 36 verso.
2. L'avant dernier mot pourrait être lu, sur l'original, WOOR au lieu de WCOR.

du *flamand*, signifiant : « Voyez ce que vous voyez, possédez... »[1].

Le cas est d'autant plus typique que, d'après les indications du texte, l'édifice qui porte ces mots de langue flamande est le palais du roi d'Aragon, dans sa capitale espagnole de Valence, désignation que confirme d'ailleurs, sur l'image même, la présence des armoiries royales d'Aragon peintes au sommet de la façade.

Le second dessin[2] montre le roi de France, Charles VII, présidant à Vendôme, en 1458, la tenue du Lit de Justice où fut solennellement prononcée la condamnation du duc d'Alençon. C'est le même sujet que Jean Foucquet a traité dans une merveilleuse page, qui vaut un tableau d'histoire[3]. Dans le dessin en question du *Monstrelet*, le roi siège, entouré des pairs de France, du chancelier et des membres de son conseil, sous une sorte de *loggia* à l'italienne, qui est vue d'un angle. Cette *loggia* est couronnée d'un bas relief à l'antique, surmontant une frise d'entablement qui court sur les deux faces de l'angle de l'édifice mis en évidence par l'artiste. Des inscriptions en capitales romaines se lisent sur la frise. Pour la façade principale, l'inscription est en relation avec la présence de Charles VII « le victorieux » : VICTORIVS REX[4] KAROLVS FRANQORVM. Mais le reste de l'inscription, sur la face latérale en retour d'équerre, se compose de quatre mots qui, cette fois encore, sont des mots *flamands* : IN.LIDEN.VRO.AL. « En souffrance, joyeux tout (*ou* tous) »[5].

Peut être se cache-t-il sous ces mots une allusion, en quelque sorte philosophique, au malheureux sort du duc d'Alençon, dont la chute paraît avoir frappé les esprits comme une preuve de l'instabilité de la Fortune, même à l'égard des plus grands personnages[6]. Mais encore ceci ne justifie-

1. Le début de cette inscription flamande est aussi répété sur la tente que l'on voit en avant, et à droite, de la composition. Une autre image du même tome I du *Monstrelet*, fol. 138, représente des combats singuliers qui eurent lieu à Paris sous le règne de Charles VI. Sur une tente placée à gauche de l'image, on voit reapparaitre les mots : ANSIT WAT et GESIT [sans doute pour GHY SIET].

2. Tome III du *Monstrelet* de Rochechouart, ms. français 20362, fol. 120.

3. Cf. Cte Paul Durrieu, *le Boccace de Munich*. Munich, 1909, in-folio, planche I ; et du même, *les Antiquités Judaïques et le peintre Jean Foucquet*. Paris, 1907, in-folio, planche XXII.

4. Peut-être devrait-on lire plus exactement : RIX, mais le sens n'est pas douteux.

5. Je dois remercier ici mon confrère, M. Gédéon Huet, de la Bibliothèque nationale, qui a bien voulu me prêter le concours de sa compétence spéciale pour la lecture et la traduction de ces mots flamands.

6. Il semble bien que ce soit pour cette raison que Jean Foucquet a placé la scène du Lit de Justice de Vendôme en tête des images d'un manuscrit contenant un traité relatif aux malheurs « des nobles hommes ». Cf. Cte Paul Durrieu, *le Boccace de Munich*, p. 30 et 51.

rait en aucune façon l'emploi du vocabulaire flamand pour une scène qui se passe en plein cœur du royaume de France, dont tous les acteurs sont exclusivement des Français, et qui, je le rappelle aussi, se présente à nous dans un manuscrit qui a été exécuté pour François de Rochechouart, c'est-à-dire pour un personnage de race purement française.

Comment l'artiste, dans un cas comme dans l'autre, aurait-il eu l'idée de se servir de l'idiome de la Flandre, qui détonne tout à fait avec les sujets des images, s'il n'avait pas eu, personnellement, des attaches particulières, et qui lui tenaient à cœur, avec les régions où se parlait couramment la langue flamande ?

La langue employée dans ces inscriptions me semble donc un argument décisif pour trancher la question et confirmer mon hypothèse que l'auteur des plus jolis dessins illustrant les volumes faits à l'intention de François de Rochechouart est bien un Flamand ou un Néerlandais qui, comme tant d'autres artistes, avant ou après lui, aura quitté son pays natal, situé au nord des Alpes, pour aller chercher fortune en Italie.

Pourrait-on pousser plus loin l'enquête relative à la personnalité de ce dessinateur. Je m'étais demandé d'abord s'il ne fallait pas accorder quelque importance à cet ornement de la cordelière disposée en frise qui revient d'une façon constante dans les encadrements des grands dessins aussi bien de l'*Ethiquette des temps* que du *Monstrelet*. Des cordelières d'un genre analogue apparaissent dans les sculptures de l'église de Brou[1] et l'on sait que des Flamands ont été mêlés aux travaux de l'église de Brou ; mais, en réalité, la cordelière, dans laquelle on peut souvent voir un symbole de dévotion envers saint François d'Assise, est un ornement qui a été employé au début du XVIe siècle en un grand nombre de cas variés. Dans nos manuscrits, partout où il y a la cordelière dans les encadrements des tableaux, partout, dans la partie opposée de l'encadrement, et faisant comme une sorte de pendant, on trouve les armes de Rochechouart. La charmante initiale même, que nous avons signalée comme constituant une sorte d'*ex-libris* vers le début de l'*Ethiquette des temps*, nous montre un cordon analogue terminé par une houppette, qu'un petit génie tient suspendu à côté du blason de Rochechouart. Je crois, par conséquent, que le motif

1 Voir Victor de Mestral-Combremont, *la Sculpture à l'eglise de Brou*. Paris, 1913, in-folio, planches 34 et 43.

stylisé de la cordelière dans les encadrements, s'il faut réellement y attacher de l'importance, n'a que la valeur d'un emblème concernant le destinataire des volumes.

Beaucoup plus suggestive pourrait être une observation à laquelle prête la première illustration du tome III du *Monstrelet*[1]. Cette illustration, que sa place au début du texte met en évidence pour qui feuillette le manuscrit, représente le siège du Mans par l'armée française, sous le commandement de Dunois. Au premier plan, un cavalier armé de toutes pièces, qui figure évidemment Dunois, s'avance sur un cheval au galop. Le corps de ce cheval est entièrement couvert de cette pièce défensive qu'on appelle une *barde*. Au temps de Louis XII, ces bardes, quand il s'agissait d'un grand personnage, étaient souvent richement ornées ; c'est le cas dans notre dessin. A l'arrière, dans la pièce qui couvre la croupe du cheval, la barde porte un semis des fleurs de lis royales, d'or sur fond bleu. Dans la pièce de défense du poitrail est un médaillon rond chargé de la croix blanche, signe distinctif des troupes françaises. Tout ceci est d'ordre purement historique ; mais en avant du médaillon, tout contre la bordure de la barde, on aperçoit, quand on examine attentivement le dessin, une lettre G nettement formée ; serait-ce un monogramme du dessinateur?

J'estime que, dans des cas semblables, on ne saurait déployer une trop grande prudence. Une expérience, acquise notamment par mes vingt ans de service dans la conservation des peintures et dessins, au Musée du Louvre, m'a prouvé avec quelle facilité on pouvait se laisser tromper par les apparences et emporter de très bonne foi par les séductions de l'imagination. Un jour il nous arriva, à la conservation du Louvre, un officier venant présenter un tableau, une Madone, qu'apportait son soldat d'ordonnance. Pour lui, cette Madone était un Raphael authentique... et signé, car il lisait très nettement le monogramme du maître d'Urbin dans l'œil de la sainte Vierge. Et comme avec mon ami et collègue Camille Benoit, qui peut certifier l'authenticité de l'anecdote, nous nous montrions plutôt sceptiques à l'égard du monogramme : « Comment, Monsieur, vous ne voyez pas cette signature de Raphael dans l'œil de la Madone, mais mon

1. Ms. français 20362, fol. 16 *verso*. Nous reproduisons la figure du cavalier sur laquelle nous allons disserter, en l'agrandissant pour rendre les détails plus faciles à observer.

ordonnance la voit très bien ». Et le brave militaire de répondre : « Oui, mon lieutenant, je la vois ! » Ceci n'est qu'amusant ; mais dans d'autres cas, nous avions affaire à des interlocuteurs bien plus sérieux, ayant remué force livres, compulsé les textes, cherché des points de comparaison, et qui mettaient à défendre leurs théories sur des présences de signatures une érudition de bon aloi, et une chaleur de dialectique, qui finissaient presque par vous étourdir.



LE LIT DE JUSTICE DE VENDÔME.
Dessin extrait du *Monstrelet* de Rochechouart.
Bibliothèque nationale, ms. français 20362, fol. 210.

Pour un dessin, les pièges sont dangereux : un trait de la plume tournant dans la main, une boucle lancée du bout d'un crayon, prennent aisément une apparence de lettres. Cependant, dans le cas de cette illustration du *Monstrelet* de la Bibliothèque nationale, le G paraît si bien formé que je crois que, sans trop de témérité, on peut admettre qu'il s'agit d'une initiale.

Cette initiale est-elle celle d'un nom d'artiste ? Ici encore la prudence continue à s'imposer. Dans quantité d'illustrations de manuscrits, on rencontre des initiales qui, si on les prenait aveuglément, et sans autres preuves, pour des monogrammes d'artistes, vous amèneraient à commettre les plus complètes erreurs d'interprétation. La lecture des textes auxquels se rattachent les images prouve qu'en réalité ces initiales

constituent un détail voulu du sujet représenté ; elles sont en quelque sorte l'équivalent de la formule bien connue S. P. Q. R., que les miniaturistes français du XVe siècle, et notre dessinateur même employé par François de Rochechouart, prodiguent quand il est question de scènes où figurent des antiques Romains. Il me serait facile de citer à cet égard de très nombreux exemples. En voici un, qui présente une analogie de disposition avec le cas que nous étudions. Dans une miniature du manuscrit français 365 de la Bibliothèque nationale, folio 30, on voit sur la housse d'un cheval les lettres *L T* aussi nettement écrites que possible. Pourquoi ces lettres ? Le texte du manuscrit l'explique : c'est parce que l'image représente le départ, avec ses bagages, de *Lucius Tarquin*.

Parfois aussi les initiales placées dans des miniatures n'ont qu'une valeur de date approximative, rappelant sous le règne de quel souverain l'œuvre a été exécutée : K (Karolus) pour Charles VII et Charles VIII, L A pour l'époque de Louis XII et de la reine Anne de Bretagne [1], F pour le temps de François Ier. Elles jouent le même rôle que les N et les R F sculptés aux murs des monuments édifiés sous l'Empire ou sous le régime actuel.

Avant donc de songer à tirer quelque conséquence du G tracé sur la barde du cheval de Dunois dans le dessin du *Monstrelet*, j'ai fait ce que la saine critique exige, j'ai lu soigneusement le texte transcrit sur les pages environnantes et je me suis demandé, d'autre part, si l'époque et les circonstances d'exécution du volume n'expliqueraient pas la présence de ce G. Je n'ai rien trouvé dans le texte ; mais j'avoue que j'ai été un peu impressionné par ce fait que le manuscrit a été copié à *Gênes*. Il convient encore, pour tout dire, d'observer que sur la même partie de la barde qui porte le G, de l'autre côté du médaillon à la croix blanche, l'artiste avait aussi dessiné, et semble ensuite avoir cherché à faire disparaître, deux lettres majuscules A, tracées avec la forme que l'on donnait, à l'époque, à l'initiale du nom de la reine Anne de Bretagne. Néanmoins, j'admettrais malgré tout, au moins à titre d'hypothèse, que ce G pourrait être une marque d'artiste.

Il y a trente ou quarante ans, en face de ce G on n'aurait pas hésité à prononcer le nom de Geoffroy Tory ; on aurait fait remarquer que dans

1. On en trouve un exemple dans un des dessins du *Monstrelet* de Rochechouart même, ms. français 20360, fol. 316 verso, où la barde d'un cheval porte les lettres L A plusieurs fois répétées.

son livre du *Champ fleury*, Geoffroy Tory a inséré la gravure sur bois, datée de 1526, d'un dessin exécuté par lui de l'*Hercule gaulois* [1] et que cette composition n'est pas sans ressemblance avec quelques-unes de celles de notre maître mystérieux. On aurait ajouté que Geoffroy Tory a raconté lui-même qu'il avait été en Italie et à Rome, enfin que justement pour l'époque qui correspond à l'exécution des deux manuscrits de François de



DUNOIS ET LES TROUPES FRANÇAISES.
Fragment agrandi d'un dessin du *Monstrelet* de Rochechouart.
Bibliothèque nationale, ms. français 20362, fol. 16 verso.

Rochechouart, fin de 1510 et année 1511, il y a, dans ce que l'on sait de la vie et des travaux de Geoffroy Tory, une lacune, pouvant prêter à l'hypothèse d'un séjour à Gênes.

Mais la ressemblance de nos dessins avec la composition de l'*Hercule gaulois* est en somme assez lointaine et, d'ailleurs, les inscriptions en flamand ne cadrent pas du tout avec la nationalité de Geoffroy Tory, pur français de Bourges.

1. Reproduction dans Auguste Bernard, *Geofroy Tory*, Paris, 1865, in-8°, p. 188.

Il est une autre idée d'identification qui s'offre à l'esprit, paraissant plus séduisante à première vue. C'est celle qui ferait intervenir un artiste, qui s'est effectivement servi souvent comme signature de l'initiale G, qui travaillait dans le premier quart du XVIe siècle, qui a été employé par de hauts personnages de la cour de France, dont les créations, d'une exquise finesse, tiennent d'une part à l'art des régions du Nord et d'autre part laissent percer parfois une influence italienne, et qui enfin, considération très digne ici d'attention, appartenait par sa naissance aux Pays-Bas. Je veux parler de ce « Godefroy » qu'Auguste Bernard et Jules Renouvier ont eu le tort, contrairement à l'opinion opposée du marquis Léon de Laborde, de confondre avec Geoffroy Tory, mais dont la personnalité est bien distincte, ce « Godefroy » qui a exécuté en 1519 et 1520 les illustrations d'un célèbre manuscrit des *Commentaires de la Guerre gallique*, offert à François Ier, et à qui l'on doit aussi les images d'un manuscrit de la Bibliothèque de l'Arsenal contenant la traduction française des *Triomphes de Pétrarque*.

Les images de la *Guerre gallique* et du *Pétrarque* de l'Arsenal sont signées uniquement G., G. B., ou GODEFROY, sans plus : mais une inscription placée dans le tome III de la *Guerre gallique*, conservé au Musée Condé de Chantilly, donne à Godefroy le surnom de « Batavus », indiquant ainsi qu'il était originaire des Pays-Bas.

Les œuvres signées de Godefroy le Batave sont des miniatures en façon de camaïeu, mises à l'effet avec le pinceau et rehaussées de touches partielles d'or et de couleurs variées. La différence de procédé rend un peu délicate la confrontation avec les dessins de notre mystérieux maître ; mais il existe aussi certains dessins exécutés simplement à la plume qui, bien que n'étant pas signés, peuvent être, d'après la similitude complète du style, restitués sans hésitation à Godefroy le Batave. Il s'en trouve notamment[1] une série absolument exquise dans un petit volume écrit modestement sur papier, contenant un commentaire en français du psaume *Illuminatio mea*, volume fait en l'honneur du roi François Ier, que l'on voit représenté dans chaque dessin, parfois en compagnie de sa mère Louise

1. Je dis : « notamment », parce que je pourrais, en effet, citer à cet égard, en dehors du ms français 2088 dont je parle ici, deux dessins d'une merveilleuse délicatesse contenus dans le ms. français 1890, fol. 3 et 9.

de Savoie[1]. Ces dessins, par le caractère de leur facture, se prêtent plus aisément à la comparaison avec ceux de nos manuscrits de François de Rochechouart.

Or, de cette comparaison, faite très soigneusement et sans parti pris préconçu, il me semble résulter que, s'il y a un certain air de parenté générale, par exemple en ce qui concerne le rendu des édifices, tout un ensemble de particularités de détail établissent en revanche des divergences bien nettes, et qui me paraissent rendre extrêmement difficile à accepter l'identification du dessinateur de l'*Ethiquette des temps* et du *Monstrelet* de Rochechouart avec Godefroy le Batave.



LE ROI FRANÇOIS Ier BRAVANT LES SUISSES.
Dessin de Godefroy le Batave.
Bibliothèque nationale, ms. français 2088, fol. 2.

Ce dernier maître est beaucoup plus fin dans sa manière de dessiner ; les statures de ses personnages sont plus élancées ; en outre, il aime les ajustements compliqués, les coiffures à immenses panaches, toutes choses que nous ne trouvons pas chez les personnages, aux tenues sensiblement moins raffinées, de l'*Ethiquette des temps* et du *Monstrelet*. Pour les agencements de costumes, pour le choix des attitudes, Godefroy le Batave se révèle beaucoup plus un Hollandais qu'un pur Flamand ; il est nettement apparenté avec des maîtres tels que Jacob Cornelisz van Oostsanen d'Amsterdam et Lucas de Leyde ; tandis que ces attaches spécialement hollandaises ne percent pas dans nos dessins des manuscrits venant de François de Rochechouart.

Oserait-on, pour tenter une explication de ces divergences évidentes, s'autoriser de ce fait qu'il y a une certaine distance entre l'époque

1. Bibl. nationale, ms. français 2088. Dans chacun des dessins de ce manuscrit (dont un, au fol. 4, est rehaussé de couleurs, seul de son espèce), la personne du roi François Ier est toujours désignée par la présence des lettres R F.

d'exécution des créations de notre dessinateur mystérieux et celle des œuvres de Godefroy le Batave. Ce dernier a daté de 1519 et 1520 ses illustrations de *la Guerre gallique*, alors que nos dessins se trouvent dans des manuscrits remontant à 1510 ou 1511. Ne pourrait-il donc pas se faire que nous n'eussions, malgré tout, devant les yeux, que les productions d'un même artiste, ici encore jeune et trop près de ses débuts pour avoir acquis la plénitude de son talent, là au contraire en pleine possession de son art, et l'ayant développé par l'étude de modèles puisés dans les estampes de Lucas de Leyde ? Je pose la question ; mais j'avoue que cette manière de raisonner comporte une part d'inconnu tellement forte qu'il me semblerait extrêmement risqué de s'aventurer dans une pareille veie.

En poursuivant mes recherches, après avoir renoncé à faire intervenir Godefroy le Batave, j'ai relevé l'existence de très jolis dessins à la plume, lavés de bistre, dans un petit livre d'Heures, avec calendrier à l'usage de Paris, de la Bibliothèque nationale (ms. latin 1427).

Le premier de ces dessins ombrés, représentant l'*Agneau* mystique d'après l'Apocalypse, porte dans deux petits médaillons placés en haut de l'image les initiales I. G., initiales qui doivent être celles du destinataire du volume, mais qui, à l'extrême rigueur, pourraient être une signature d'artiste.

Dans leur ensemble, ces illustrations du ms. latin 1427 se prêteraient assez à un rapprochement avec des estampes signées J. G., que l'on est convenu de considérer comme les productions d'un Jean de Gourmont, et surtout avec certaines gravures des livres d'Heures imprimés qui ont été publiés par Geoffroy Tory[1]. En tout cas, ce qui les caractérise, c'est un sentiment bien français, avec des particularités d'agencement qui paraissent nous obliger à reporter leur date d'exécution plutôt vers le milieu du règne de François Ier. Par ce sentiment même, ces dessins ombrés, eux aussi, ne sauraient être retenus par nous dans notre enquête actuelle.

On pourrait encore se tourner vers une autre catégorie de productions de l'art. Du fait de leur technique, les dessins de nos manuscrits exécutés pour François de Rochechouart se prêteraient admirablement à servir de

1. On peut faire, par exemple, une très intéressante confrontation entre un dessin du *Triomphe de la Mort* du ms. latin 1427, fol. 125, et une gravure, représentant le même sujet, des *Heures de la Vierge* que Geoffroy Tory a publiées en 1523, avec le concours de l'imprimeur Simon de Colines. (Cette gravure est reproduite dans l'ouvrage, déjà cité, d'Auguste Bernard, p. 152.)

modèles pour des gravures ; et ils sont contemporains d'une époque où de nombreuses estampes ont vu le jour.

Mes recherches dirigées dans ce sens n'ont pas été sans résultat. J'ai constaté qu'il existait une très grande ressemblance, au point de vue du principe général de composition et des poses de chacune des figures prises individuellement, entre plusieurs des dessins des scènes historiques du *Monstrelet* et une estampe gravée sur métal qu'on appelle : *les Deux Armées*.

La gravure originale des *Deux Armées* porte une marque, consistant dans les lettres NA DAT accompagnant l'image d'une souricière où pénètre un rat. Pour cette raison, on a l'habitude de nommer son auteur : le « maître à la ratière ou à la souricière »[1]. La planche a été copiée ensuite, en sens inverse, par le graveur italien Agostino Musi, dit Agostino Veneziano[2].



L'Agneau de l'Apocalypse.
Dessin extrait d'un *Livre d'heures*.
Bibliothèque nationale, ms. latin 1427, fol. 13.

L'estampe de ce dernier est datée de 1518 ; le prototype du « maître à la ratière » est forcément plus ancien encore ; cela nous reporte vers l'époque qui nous intéresse.

La gravure en question représente deux armées rangées en bataille en face l'une de l'autre, drapeaux déployés. Une de ces armées, comme le prouvent les fleurs de lis et les croix blanches des étendards, est une armée française. L'autre armée est groupée sous des enseignes armoriées montrant soit le « chêne » des armoiries familiales du pape Jules II (La Rovere), soit le blason, écartelé de Castille et Léon et d'Aragon, du roi Ferdinand le Catholique.

De ce rapprochement d'armoiries sur les drapeaux de l'armée opposée aux Français, on peut tirer cette conclusion que l'estampe ne représente pas, comme on l'a cru jusqu'ici, une bataille de Charles le Téméraire ou la bataille de Fornoue, mais indubitablement la bataille de Ravenne gagnée

1. Bartsch, *le Peintre graveur*, t. XIII, p. 365, n° 2.
2. Bartsch, *op. cit.*, t. XIV, p. 313, n° 415.

par Gaston de Foix en 1512, bataille qui fut, pour les troupes italiennes adversaires des Français, une déroute : la « Rotta di Ravenna ».

Mais, qui est ce « maître à la ratière » auteur de l'estampe originale qui présente cette parenté, si intéressante pour le problème que nous étudions, avec nos dessins exécutés pour François de Rochechouart? Adam Bartsch, dans le tome XIII de son *Peintre-graveur*[1], a abordé la question à propos de l'estampe des *Deux Armées*. Il a raisonné comme suit : « La bibliothèque impériale de Vienne possède une première épreuve des *Deux Armées*, sur laquelle est écrit à la plume par une main très ancienne : Rota de Ravena 1512. Ces mots *Rotta de Ravenna* désignent, sans doute, ou le nom du graveur ou celui du dessinateur, d'après lequel ce morceau a été exécuté. Le rat, Rato, semble y avoir une allusion ».

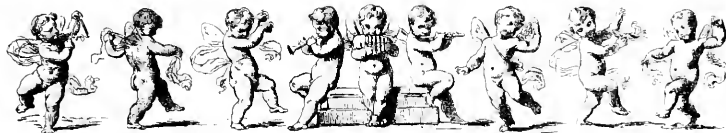
Pour nous, qui savons que l'estampe a pour sujet la déroute de Ravenne, la « Rotta di Ravenna », survenue en 1512, le raisonnement de Bartsch, semblable en cela à beaucoup d'autres du même genre, ne nous apporte malheureusement qu'une très plaisante réplique de la vieille histoire du Pirée pris pour un homme.

En réalité donc, après avoir parcouru tout un cycle d'hypothèses à envisager relativement à l'auteur de nos dessins de l'*Ethiquette des temps* et du *Monstrelet* de Rochechouart, hypothèses dont je n'indique seulement ici qu'une faible partie, je dois confesser que, jusqu'à présent, je n'ai pu arriver à rien de certain quant à l'identification de l'artiste. Si l'on veut lui trouver une désignation, il faut, pour l'instant, se borner encore à un simple surnom ; et je proposerai d'adopter, à titre provisoire, celui de : *maître du « Monstrelet » de Rochechouart*.

Peut-être des recherches ultérieures pourront-elles apporter de nouveaux éléments d'information ; mais il m'a paru que, même dans l'état encore obscur de la question, il était légitime de signaler dès maintenant à l'attention des connaisseurs ce dessinateur très habile et vraiment attachant du début du XVIe siècle, qui a donné les marques de son talent dans les manuscrits exécutés à Gênes, en 1510 et 1511, pour le grand seigneur français qui représentait alors en cette ville l'autorité du roi Louis XII.

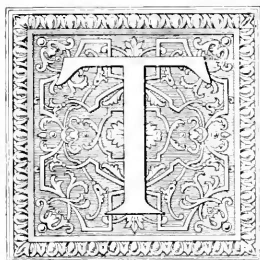
Comte Paul DURRIEU

1. Page 362.



L'EXPOSITION DE DAVID ET SES ÉLÈVES

AU PETIT PALAIS



OUT d'abord, félicitons M. Lapauze de son initiative et remercions tous ceux qui l'ont aidé à réaliser son idée. De semblables expositions ne mettent pas seulement sous nos yeux des œuvres dont la plupart, même célèbres, sont difficilement accessibles ou ignorées : ces ensembles temporaires sont riches en suggestions et leur retentissement est favorable à l'éducation générale, à la popularité et au progrès des études d'art.

M. Lapauze, en 1911, n'avait associé à la glorification d'Ingres aucun de ses disciples. Il a, sans doute, craint que David ne soutint pas seul l'intérêt d'une exposition ou que son œuvre isolé parût trop austère et il a groupé autour de lui des ouvrages de ses élèves les plus notoires. Il serait vain de discuter sa conception, mais il nous appartiendra d'examiner la façon dont elle a été réalisée. Surtout, nous ne devrons pas la perdre de vue, si nous essayons de tirer de notre examen quelques conclusions générales. La tentation est grande, en effet, de récrire, au sortir du Petit Palais, un chapitre de l'art français. Il faut savoir y résister. Si nombreux que soient les documents ici groupés — le catalogue comporte 431 numéros[1], — ils ne suffisent pas à donner une idée

1. Ce catalogue, précédé d'une préface de M. Lapauze, est fait avec soin. Il présente une bibliographie sommaire qui peut être utile. On regrette que les dates des œuvres n'aient pas toutes été indiquées, même quand elles accompagnent la signature des artistes, et que la mention ne soit pas

totale de David, encore moins, nous le verrons, de ses élèves. Parviendraient-ils à le faire, qu'il serait impossible de juger d'une façon équitable, en l'absence de toute pièce de comparaison, la valeur et l'action d'un groupe qui a évolué pendant près d'un siècle [1]. Nous avons une occasion incomparable de connaître mieux quelques artistes glorieux ou connus, et nous ne compromettrons pas le bénéfice de notre enquête par des ambitions injustifiées.

I

67 peintures, 21 dessins jalonnent la carrière de David. La période des débuts, alors que David suit encore les errements du XVIII[e] siècle, est présentée d'une façon presque complète par les naïfs portraits de Jacques Buron et de sa femme, le portrait spirituel de Sedaine et les morceaux du concours de Rome de 1772, 1773, 1774, auxquels il est facile d'ajouter, par la pensée, la tête d'expression qui eut le prix Caylus en 1772 (École des Beaux-Arts), et le *Combat de Minerve contre Mars*, second grand prix de 1771 (au Louvre). Ces travaux témoignent de l'application et de la docilité d'un bon écolier qui emploie les mêmes formules et fait régner le même fouillis dans une *Mort de Sénèque* et dans une *Stratonice*. Sans éprouver le besoin de justifier les arrêts de l'Académie de peinture, reconnaissons que les morceaux de 1772 et 1773, qui ne furent pas récompensés, sont bien plus confus que le tableau de 1771 et la *Stratonice*, grand prix de 1774. On comparera les façons diverses dont ce sujet traditionnel, *Stratonice*, a été développé, d'abord par David, dont la composition est jolie, lumineuse, chiffonnée, puis par Guillemot, dont le grand prix, en 1808, est d'une remarquable convenance et d'une psychologie délicate ; et enfin par Ingres, dans l'œuvre célèbre dont on voit ici une reprise sénile.

David ne fait pas seulement preuve, pendant cette période, de bonne

faite des Salons auxquels ces œuvres ont figuré. Quelques indications suscitent des observations que l'on trouvera au cours de cet article. Je signale, enfin, quelques fautes d'impression : Drouais, est élève de Brenet (et non Branet) ; Abel de Pujol, élève de Monal (et non Mornal). Le médecin d'Antiochus (n° 6) s'appelle Erasistrate (et non Eristrate). La femme de Danton (n° 24) s'appelait Charpentier (et non Carpentier). C'est le député Feraud (et non Ferrand), qui a été mis à mort au 1[er] prairial (n° 107).

1. La première toile de David est datée de 1769 et la petite *Stratonice* d'Ingres (n° 189 du catalogue) porte la date de 1860.

volonté laborieuse; il montre des qualités primesautières que soulignent ses esquisses des concours de 1773 et 1774, un sens délicat de la composition lumineuse, très sensible surtout dans la *Stratonice* et qui, par la suite, ne trouvera plus à s'appliquer. Une exécution un peu dure, des ombres violentes font pressentir le tempérament encore dissimulé. Plus tard, au contraire, lorsqu'il aura rompu avec l'école, des tonalités grises, des ombres légères reparaîtront dans quelques-unes de ses œuvres, souvenirs inconscients de ces années désormais honnies.



Cl. Bulloz.

INGRES. — L'ÉVANOUISSEMENT D'OCTAVIE.

Musée de Bruxelles.

David part pour Rome. L'évolution qu'il accomplit alors demeure mystérieuse et l'exposition actuelle ne l'éclaire pas. En ce point, d'ailleurs, c'est plutôt la connaissance générale de l'histoire, du moment, de la société italienne, qu'il convient d'interroger. Et, puisque M. Lapauze, dans la préface de son catalogue, revendique pour Vien, « quoi qu'en ait pu dire un des derniers biographes de David », l'honneur d'avoir dessillé les yeux de son élève, je regrette qu'il ne lui associe pas, tout au moins, Quatremère de Quincy, dont il ne prononce même pas le nom et que je persiste à considérer comme le véritable initiateur de David.

David, pour se débarrasser du « mauvais style de l'école française », étudia à ce moment les Bolonais. L'esquisse pour le *Saint Roch* de la Santé de Marseille, le dessin du *Christ* de 1783, rappellent ces études.

A son retour à Paris, en 1781, David se pose en réformateur avec le *Bélisaire*. En même temps, il exposait le *Portrait du comte Potocki*, œuvre qui produisit une impression bien moindre et qui, emportée par son

possesseur en Pologne, jamais revue depuis lors, apparaît ici comme une révélation. La page est magnifique : monté sur le cheval fougueux qu'il vient de dompter, le jeune comte salue le spectateur d'un geste noble et aisé. Sa chemise blanche, le grand cordon bleu qu'il porte en sautoir, forment les notes dominantes du tableau. La figure est d'une grande beauté; elle apparaît baignée d'air, avec une *enveloppe* tout à fait exceptionnelle dans l'œuvre de David. Quel peintre David eût-il été, si le public, en 1783, au lieu d'acclamer le *Bélisaire* qui nous semble, aujourd'hui, morne et décoloré, avait eu, pour ce morceau, l'admiration qu'il inspire à l'heure présente !

A dater du *Bélisaire*, David a définitivement arrêté son orientation, mais il est loin d'avoir fixé son esthétique. Celle-ci ne sera jamais assurée dans des formules certaines et l'artiste variera constamment dans l'exécution de ces toiles qui, depuis le *Bélisaire* jusqu'à la réplique de la *Colère d'Achille* (1825)[1], ont emprunté leurs sujets à l'antiquité et prétendu traduire une beauté idéale. La facture du *Bélisaire* est volontairement terne, celle de la *Douleur d'Andromaque* (1783) a plus d'agrément, celle du *Socrate* surprend ceux qui ne connaissaient cette page célèbre que par des reproductions. La petitesse du faire, la puérilité des intentions, l'éclat de porcelaine, étaient blâmés déjà par les amateurs, au Salon de 1787, et continuent à nous choquer aujourd'hui.

Un précieux dessin du musée de Lille nous rappelle que David dessinait d'abord ses personnages nus et nous offre, pour la composition du *Socrate*, une intéressante variante. Pour le *Socrate*, d'ailleurs, comme pour le *Brutus*, dont nous avons aussi un dessin préparatoire, le groupement définitif est nettement supérieur à ceux que l'artiste avait auparavant imaginés.

A partir de la Révolution, David ne retrouva que rarement les loisirs de peindre un sujet antique. Le *Léonidas*, exposé en 1814, a été retiré des réserves du Louvre et, en l'absence des *Sabines*, expression la plus complète de l'esthétique antique de David, cette page roide, grandiloquente, se présente à nous, non pas comme l'expression monstrueuse d'une manie archéologique, mais comme le témoignage d'une période où

1. Le tableau de 1825, exposé sous le n° 67, n'est, en effet, que la réplique d'une œuvre exécutée en 1819.



les âmes roidies et tendues elles-mêmes, au milieu d'une réalité presque surhumaine, s'exprimaient avec une véhémence dont l'excès nous surprend encore.

Après la chute de l'Empire, David, meurtri et exilé, s'imagine que, par compensation, il sera désormais libre de se consacrer à la cause de l'art pur. Il ne se rend pas compte que ce qu'il aimait, ce qui le soutenait, alors qu'il peignait *Bélisaire*, *Socrate* ou *les Sabines*, ce n'était pas l'antiquité même, mais, à travers l'antiquité, la pensée ardente de son temps. Cette pensée, désormais, s'est affaissée, et l'antiquité, dépouillée de la force mystérieuse qui la galvanisait, ne fournit plus à David que des conceptions mièvres et des images d'anthologie, conceptions pour lesquelles il avait, du reste, depuis longtemps, une tendresse secrète, — une réplique de *Pâris et Hélène*, l'esquisse d'*Apelle peignant Campaspe* en sont ici la preuve, — mais images dont sa technique était bien impuissante à exprimer la grâce.

En même temps, la Belgique, où il s'est exilé, lui présente la séduction de Rubens : il ne peut s'y abandonner, il ne lui est pas complètement rebelle. La vieillesse, enfin, pèse sur lui, et ce sont des pages attristantes que *l'Amour et Psyché* (1817), *Télémaque et Eucharis* (1822), et cette lamentable *Colère d'Achille* qu'admiraient Quatremère de Quincy et Gros, et que l'on prendrait pour l'une des plus faibles productions d'Abel de Pujol.

En l'absence du dessin et de l'ébauche peinte du *Serment du Jeu de Paume*, demeurés au Louvre, du *Bara* qui est resté à Avignon, du *Lepelletier de Saint-Fargeau*, peut-être à jamais disparu, des projets de costumes républicains, deux pages essentielles rappellent David révolutionnaire et peintre de la Révolution. L'une, le *Marat*, produit ici, comme au musée de Bruxelles, une impression intense par ce qu'elle a d'ardent et de concentré, page capitale dans l'histoire de la peinture réaliste. L'autre est un dessin de 1794 : *Triomphe du peuple français*, projet pour le rideau de l'Opéra. Symbolisé par un personnage gigantesque, le peuple français s'avance sur un char triomphal, chassant devant lui les tyrans. Dans un premier dessin, exécuté l'année précédente, et qui est conservé au Louvre, David avait groupé autour du char les héros antiques de la liberté : il leur a joint, dans le dessin exposé, les martyrs de la Révolution, Lepelletier de Saint-Fargeau, Marat, d'autres encore.

L'incomparable tête de *Bonaparte*, ébauchée par l'artiste en 1797, un groupe, *le Pape et le cardinal Caprara*, détail du *Sacre*, évoquent, à peu près seuls, avec le malencontreux portrait de *Napoléon* de 1805 [1], les grands travaux par lesquels David a exalté la gloire de l'empereur. Il y a là une lacune que les dimensions des œuvres absentes rendaient inévitable.

La gloire de David portraitiste sort encore grandie de cette épreuve nouvelle. Depuis les effigies datées de 1769 jusqu'à celles qu'il a signées en 1820, il y a des différences perpétuelles d'inspiration, de facture, mais le bonheur est presque constant et, à aucun moment, on n'y relève ni défaillance, ni décadence. La plupart des pages exposées au Petit Palais étaient déjà bien connues; réunies, elles forment un ensemble admirable : leur sincérité pareille et leur beauté multiple éclatent par de réciproques contrastes. Portraits de *Jacques Desmaisons*, de *Lavoisier et sa femme*, de *la Marquise d'Orvilliers*, de *la Marquise de Pastoret*, portraits de la femme et des filles de l'artiste, il faudrait pouvoir s'arrêter devant chaque page et l'admirer isolément. Un ingénieux écrivain, dans une étude pénétrante sur les portraits de David [2], a souligné les variations de l'artiste et supposé qu'il avait parfois essayé de lutter dans ce genre avec quelques-uns de ses contemporains ; pourquoi ne pas attribuer simplement ces ressemblances à la rencontre temporaire de deux sensibilités ?

A côté des portraits déjà connus, après la révélation du *Potocki*, le portrait qui fait ici l'impression la plus profonde est celui de *Mme de Verninac*, la sœur d'Eugène Delacroix (1799). Cette jeune femme, dont le regard fixe trahit la fatigue que provoque la contrainte de la pose, est peinte dans une lumière blanche, froide, d'une qualité extrêmement rare.

La réunion, dans une galerie unique, d'une partie si importante de l'œuvre de David, dément l'idée que l'on pouvait s'être formée à l'avance de son caractère de théoricien absolu et de chef d'école. Nous sommes en présence d'un homme très impressionnable et qui, jamais à deux reprises, n'a touché ses pinceaux avec des dispositions semblables. On est tenté de s'en étonner et d'imaginer, à cause de cette variabilité même, qu'il n'a pu effectivement exercer l'action énorme dont on lui fait honneur. Que l'on

1. M. de Lanzac de Laborie a conté les deboires que ce tableau valut à l'artiste dans un article de la *Revue des études napoléoniennes*, de janvier 1913 : *Napoléon et David*, article très sérieusement documente, mais, il me semble, injuste pour David.

2. *David portraitiste*, par M. Prosper Dorbec (*Gazette des Beaux-Arts*, avril 1907).

veuille bien y réfléchir. L'exposition Ingres nous avait donné la même surprise, et nous en aurions une pareille si l'on réunissait demain l'œuvre de Géricault, de Courbet ou de Manet. Ces grands initiateurs ont vibré profondément à l'unisson de leur temps; ils ont eu, à chaque instant, des émotions nouvelles qui répondaient aux inspirations de l'heure et qui, de loin, nous paraissent peu cohérentes, mais dont les contemporains n'ont pas été choqués parce qu'ils subissaient les mêmes effluves. A travers ces oscillations, ils sont toujours restés dans un rapport intime avec l'âme la plus essentielle de leur temps; ils ont été vivants et, par conséquent, divers; ils ont, en même temps, exprimé, selon le terme fort d'un jeune écrivain de grand talent « la vie unanime ». De là, la robuste physionomie de leur œuvre; de là, cette autorité dont nous ressentons encore aujourd'hui le prestige. C'est par là qu'ils ont été des chefs d'école. Ce sont les élèves, ceux qui apprennent littéralement les formules et en oublient l'esprit, qui ont cette tenue monotone, cette continuité impeccable à laquelle échappe le génie.



DAVID. — BONAPARTE. Cl. Bulloz.
Collection de Mme la duchesse de Bassano.

II

Quelle fut l'action réelle de David? J'ai dit qu'il était impossible de la mesurer ici en l'absence de tous ceux qui, avant lui ou autour de lui, ont

pu collaborer à son enseignement. Sur qui cette action s'est-elle exercée? Pour répondre, il faudrait interroger tout ce que la peinture française a produit sous la Révolution, l'Empire, la Restauration, à des périodes plus récentes encore. Réunir toutes les pièces du procès eût été impossible; tout choix était arbitraire; M. Lapauze s'est limité, — et sans doute, il a eu raison, — à l'évocation des seuls élèves directs du maître; mais, par là, nous sommes avertis que nous ne pouvons pas définir, ici, l'influence générale de David dans l'histoire de l'art français.

La liste des élèves de David, dressée par Jules David, comprend environ 425 noms, et elle n'est probablement pas complète. On ne pouvait songer à convoquer cette cohorte et il importait peu que des artistes médiocres fussent tous présents. Mais il eût été utile de donner une idée des travaux coutumiers de ces élèves, et M. Lapauze, qui nous rappelle les tableaux innombrables dont une académie faisait tous les frais, par *la Force* de Drolling (1818) et le *Guerrier blessé* de Granger, aurait dû nous montrer aussi une de ces compositions ambitieuses que les élèves les plus médiocres exécutaient avec une impitoyable correction. *Le Songe d'Oreste* de Berthon, *Homère et le berger Glaucus* de Granger, *Britannicus* d'Abel de Pujol ou *la Conversion de saint Paul* de J.-P. Franque lui fournissaient, au seul musée de Dijon, un choix surabondant d'exemples, et je regrette, en passant, que M. Lapauze, dans ses emprunts très larges aux musées de province, n'ait rien demandé à ceux de Nantes ou de Dijon. A Dijon encore, il aurait pu emprunter l'*Hercule et Philo* de cet élève maniaque, fanatique de David, que fut Anatole Devosges, et montrer ainsi jusqu'où peut aller le zèle aveugle d'un séide.

Je n'exagère pas le regret que me cause l'absence de Berthon, de Caminade, de J.-P. Franque, d'Hennequin même ou de Pagnest; il est plus fâcheux que M. Lapauze ait à peine rappelé Revoil (par deux petits portraits dessinés) et Richard Fleury (par un tableautin minuscule), dissimulant ainsi au public l'importance de ces fondateurs de l'école de Lyon et la filiation de cette école avec David même. Urbain Massard aurait témoigné que David forma aussi des graveurs. Enfin, si Rude est présent, par l'admirable buste de son maître, si David d'Angers est convenablement évoqué, il n'eût pas été mauvais de faire figurer d'autres sculpteurs, Bartolini, Espercieux ou Rutxhiel, qui ont passé par l'atelier de David.

Arrivons enfin aux élèves élus. M. Lapauze a réuni, pour chacun des plus grands, des pages fort intéressantes; il ne les a pas présentés d'une façon pleinement caractéristique. Cette partie de l'exposition est du plus haut intérêt pour l'historien; j'ai peur qu'elle ne donne pas au public des idées bien justes ni bien nettes. Pourtant elle provoquera quelques réflexions générales importantes : par exemple, que les disciples les plus médiocres ont été souvent de bons portraitistes, et aussi que l'enseignement de David, loin d'être intolérant, n'a pas étouffé les tempéraments de ses élèves qui offrent ici, non un bataillon uni, mais une foule bigarrée.



Cl. Bulloz.

DAVID. — PORTRAIT DE Mme DE VERNINAC.

Collection de Mme Charles de Verninac.

Drouais, l'élève chéri de la première heure et qui mourut tout jeune au moment où il allait prendre sa place à côté de son maître, est représenté par une *Résurrection du fils de la veuve* (du musée d'Aix), sa dernière œuvre. On dirait d'une toile de Poussin copiée par Degas.

Parmi la grande pléiade, Gros, dont on aurait voulu voir le *Combat de Nazareth* du musée de Nantes, et dont les œuvres antiques sont totalement omises [1], apparaît tel qu'il fut, brillant et inégal, technicien tour à tour

1. Sauf son concours pour le prix de Rome que l'on avait déjà revu à la Centennale de 1900.

superbe et pauvre, faisant regretter, dans ses meilleures inspirations, dans le portrait de Chaptal (1824), dans l'admirable *Murat à cheval* (Salon de 1812), qu'il n'ait pas osé obéir d'une façon totale à son tempérament. La *Baigneuse*, du musée de Besançon, avec sa facture grasse, souple, un sens palpitant de la vie physiologique, montre ce dont il eût été capable, s'il avait su se libérer.

De Girodet [1], l'exceptionnel portrait du *Comte de Sèze* qui figura au Salon de 1814, la belle effigie de Murat, le célèbre et morne *Hippocrate repoussant les présents d'Artaxercès*, attirent moins les visiteurs que l'éclatante et scandaleuse *Danaé* [2]. Une toile venue du musée de Varzy (Nièvre) est donnée ici comme la *Mort d'Atala* et la première pensée du tableau du Louvre. En réalité, ce vieillard aveugle avec un diadème dans les cheveux n'est pas le Père Aubry, mais Ossian, et la femme évanouie ou morte entre ses bras n'est pas Atala, mais Malvina que vient toucher l'ombre de son mari Oscar. Il est possible que Girodet ait commencé ce tableau au moment où il peignait son grand *Ossian recevant les héros français*, qu'il y ait renoncé à la suite des critiques suscitées par cette toile et qu'il en ait eu une réminiscence lorsqu'il peignit l'*Enterrement d'Atala*.



Cl. Bulloz.

GROS. — BAIGNEUSE.

Musée de Besançon.

C'est à Versailles, où sont rassemblées les esquisses de la suite presque complète de ses portraits, qu'il faut étudier la souplesse du talent de Gérard. Sensible au goût du jour, il peint Madame Mère (la princesse Lætitia) ou la reine de Naples (Salon de 1808), dans un rythme majestueux auquel succèdent, dans le portrait du *Général Foy* ou de la *Pasta*, les

1. M. Lapauze a emprunté au musée de Marseille deux portraits, ceux de M. et Mme Favrega, qui y sont attribués, le premier à Girodet, le second à Gros. Ils n'ont, ni l'un ni l'autre, rien qui rappelle la facture de ces maîtres, et sont sans doute de la même main et d'un artiste provençal ou gênois. Il y a là, en tout cas, un problème qui mériterait d'être étudié.

2. Voir R. Henard, *Mlle Lange en Danaé*, dans *la Liberté*, 16 avril 1913.

arrangements romanesques ou romantiques. Il s'est souvenu de la *Pasta* (peinte en 1824), lorsqu'il fit la célèbre *Sainte Thérèse* (Salon de 1827). Gérard est fort déchu de la gloire qu'il eut de son vivant. Le petit et fort médiocre tableau, *Thétis portant les armes d'Achille*, lui fut commandé en 1821 par Richomme qui venait de graver *le Triomphe de Galatée* de Raphaël et en désirait un pendant. « Gérard, écrivait Lenormant, a lutté avec bonheur avec la *Galatée* de Raphaël » ! L'ébauche de la *Scène du Massacre*, du musée de Besançon, a le charme des choses interrompues [1].



Cl. Bulloz.

F.-J. NAVEZ. — LA FAMILLE AD. DE HEMPTINNE.

Musée de Bruxelles

David eut un groupe important d'élèves belges. Ils sont fort bien représentés par Odevaere, grand prix de 1804 ; par Paelinck qui essaie vainement de se guinder au beau idéal et de réfréner des instincts de bonhomie et de vitalité, dans un groupe de prêtresses antiques dont le comique involon-

1. Sous le n° 131 figure une *Corinne au cap Misène*, qui serait une étude pour le tableau de Lyon. Malheureusement le faussaire qui l'a signée : *Gerard, 1796*, a oublié que le roman de Mme de Staël, date de 1807 et que le tableau fut commandé à Gérard par le Prince Auguste de Prusse, qui lui en suggéra le sujet dans une lettre du 6 avril 1819. L'étude, d'ailleurs des plus médiocres, est donc fausse ou, tout au moins, la signature y a été ajoutée.

taire fait penser à des figurantes d'opéra. Navez, auteur d'ennuyeuses compositions qui sont restées en Belgique, exhibe un très beau portrait de famille. Quelques-uns en ont pris texte pour lui donner l'admirable toile des *Commères de Gand* dont l'attribution à David reste toujours contestée. Je n'aperçois, entre les deux pages, aucune parenté et, pour les *Trois Commères* comme pour le *Michel Gérard* qui, lui non plus, n'a pas ses papiers, je m'en tiens à l'attribution traditionnelle, parce que je ne vois pas qui, en dehors de David, eût été capable de les peindre.

Nous arrivons, à présent, aux élèves dissidents, à ceux qui, soit de parti pris, soit par tempérament, ont dévié de l'école. Le petit portrait par Maurice Quay ne nous éclaire pas beaucoup sur les tendances des « Primitifs » ou des « Barbus », dont l'effort de pureté et de distinction est mieux évoqué, en l'absence de Jean Broc, par un petit *Mercure* de Perrin Granger, dont on voit aussi un portrait de femme ébauché au crayon avec une noble et ample sobriété.

Ingres ne fut pas sans accointances avec les « Primitifs ». Les organisateurs de l'exposition ne pouvaient ni omettre l'élève rebelle de David, ni renouveler une manifestation toute récente. Il est resté dans une mesure heureuse et a trouvé moyen de ne pas se répéter. Les portraits au crayon (dont un, rehaussé de blanc et poussé à l'effet, par une volonté exceptionnelle chez l'artiste), les dessins pour le *Romulus vainqueur d'Acron*, une réplique de *l'Odalisque à l'esclave*, beaucoup moins belle, il est vrai, que celle de la collection Rothschild, mais précieuse cependant, et, surtout l'incomparable fragment de *l'Evanouissement d'Octavie*, du musée de Bruxelles, suffisent à rappeler à la fois, et le génie d'Ingres et toute la distance qui sépare sa conception de l'antique, aussi bien que celle de la plastique, des idées de David.

Pour ceux qui ne connaissent pas le musée d'Aix et qui ont oublié la Centennale de 1900, Granet est ici révélé. Ce Népomucène Lemercier de la peinture, ennemi, dans les jurys, du romantisme et des libertés qu'il autorisait par ses œuvres, est représenté par ses paysages, ses esquisses, ses compositions les plus libres. La *Salle d'asile*, de 1844, qui figurait à la Centennale de 1900 et que l'on revoit avec plaisir, l'esquisse de *la Mort du Poussin*, que reproduit notre planche, et surtout les *Derniers moments d'une religieuse*, d'une tonalité claire tout à fait exceptionnelle au temps



F. GRANET. — LA MORT DU POUSSIN.

Musée d'Aix.

de Granet, sont des documents que l'on ne peut négliger ni dans l'histoire de la couleur ni dans celle du réalisme. On reste stupéfait de tant de hardiesse, d'une notation si juste, d'un sentiment si exquis des valeurs, et on déplore qu'une volonté étroite ait dominé ces instincts et les ait trop souvent étouffés. Granet est un des triomphateurs de cette exposition, qui lui suscitera, espérons-le, avec des admirateurs, quelques historiens.

Après Léopold Robert et Jean-Victor Schnetz, peintres des mœurs de l'Italie, nous arrivons aux élèves de second plan. L'un d'eux, Léon-Mathieu Cochereau, aurait connu la gloire, s'il n'était mort à vingt-quatre ans, en 1817. *La Leçon de l'abbé Sicard aux sourds-muets*, qui fut achevée après sa mort et amenuisée par Augustin Massé, n'a pas l'accent de *l'Atelier de David* ou du *Prévost démontrant les panoramas*, vu à la Centennale de 1900. Un autre, un médiocre, qui portait le poids d'un nom illustre, Évariste Fragonard, est présenté sous un jour exceptionnellement favorable par trois esquisses qui lui valent un succès inespéré. Deux de ces esquisses, *Mirabeau et Dreux-Brézé*[1] et *Boissy d'Anglas au 1er prairial*, participèrent aux concours de 1830. La troisième, *Marie-Thérèse recevant le serment des Hongrois*, est l'esquisse d'un tableau du Salon de 1842, qui a passé par le musée du Luxembourg. Ce qui séduit peut-être le public ici, c'est l'improvisation, le tapage, le brio, qui le soulagent, sans qu'il en ait conscience, de la contrainte exercée sur lui par des disciplines périmées. La part d'influence de David, en de telles esquisses, est évidemment nulle; le seul témoignage qu'elles portent, c'est que les Davidiens ne résistèrent pas toujours aux passions qui animèrent les destructeurs de l'école. Une composition curieuse de Jérôme-Martin Langlois, *l'Abbé Sicard instruisant les sourds-muets* (1806), — des portraits peints par Riesener, par La Neuville[2], par des inconnus, Bouché, Bouchet, Blaisot[3], des effigies dessinées par Harriet, des dessins et des miniatures d'Isabey mériteraient encore de nous retenir.

On devine, à travers ces observations, toute l'importance de l'expo-

1. Et non pas, comme le porte le catalogue, *le Serment du Jeu de Paume*.

2. M. Prosper Dorbec, dans l'article que j'ai cité plus haut, attribue à La Neuville *le Flutiste Devienne*, du musée de Bruxelles, que la tradition donne à David et qui est ici exposé. J'engage mes lecteurs à faire une comparaison qui, pour ma part, ne me semble pas décisive.

3. Ce Blaisot, qui ne figure pas dans la liste de Jules David, est donné comme dessinateur et graveur au pointillé par Leblanc, qui d'ailleurs ne cite de lui qu'une pièce douteuse.

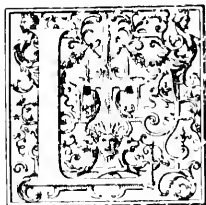
sition de *David et ses élèves*. Ce n'est pas la première fois que, depuis la mort du maître, son œuvre et ses disciples ont été évoqués. En 1830, l'exposition organisée au profit des victimes de juillet offrait quelques toiles davidiennes, et, en janvier 1846, l'exposition au profit de l'Association Taylor (organisée au Bazar Bonne-Nouvelle) en avait groupé un plus grand nombre. Cette dernière exhibition eut un grand succès et les critiques ne manquèrent pas d'y chercher des enseignements pour l'art contemporain. L'exposition actuelle, infiniment plus complète, suscite des prédications analogues. Je crois, pour ma part, tout à fait vain d'ériger le passé contre le présent. Si, pour employer une expression chère à M. Lapauze, il faut tirer une « leçon » de cette exposition, je n'en aperçois qu'une seule : David a été absolument, fanatiquement, de son temps, et c'est pour cela qu'il reste à jamais digne d'étude et d'admiration. Que nos artistes essayent, eux aussi, d'exprimer nos idées et nos passions. Ce n'est pas en méditant auprès des morts, c'est en se mêlant à notre vie qu'ils feront œuvre durable et s'imposeront à la postérité.

Léon ROSENTHAL.



MUSÉES ET COLLECTIONS

LA GALERIE STEENGRACHT



Le soir de son arrivée à La Haye — le 13 juillet 1875, — Eugène Fromentin fut s'asseoir au bord du Vijver et là, tandis que tombait le jour, il brossa l'inoubliable paysage par lequel s'ouvre le troisième chapitre sur la Hollande, dans *les Maîtres d'autrefois* : « C'est un lieu original, de grande solitude, et qui n'est pas sans mélancolie lorsqu'on y vient à pareille heure, en étranger, et que l'escorte des années joyeuses vous a quitté. Imaginez un grand bassin entre des quais rigides et des palais noirs. A droite, une promenade plantée et déserte, au delà des hôtels fermés ; à gauche, le *Binnenhof*, les pieds dans l'eau, avec sa façade de briques, ses toitures d'ardoises, ses airs moroses, sa physionomie d'un autre âge et de tous les âges, ses souvenirs tragiques, enfin ce je ne sais quoi propre à certains lieux habités par l'histoire. Au loin, la flèche de la cathédrale, perdue vers le nord, déjà refroidie par la nuit et dessinée comme un léger lavis de teinte incolore ; dans l'étang, un îlot verdoyant et deux cygnes qui doucement filaient dans l'ombre des bords et n'y traçaient que des rayures minces ; au-dessus, des martinets qui volaient vite et haut dans l'air du soir. Un parfait silence, un profond repos, un oubli total des choses présentes ou passées. Des reflets exacts, mais sans couleur, plongeaient jusqu'au fond des eaux dormantes, avec cette immobilité un peu morte des réminiscences que la vie lointaine a fixées dans une mémoire aux trois-quarts éteinte. — Je regardais le musée... »

Il regardait le musée, — le Mauritshuis, à l'angle sud du Vijver, — escomptant sa visite du lendemain et le plaisir qu'il prendrait à interroger les maîtres ; et, tandis qu'il prolongeait sa rêverie sous les arbres du Vijverberg, il passait et repassait, sans qu'il s'en doutât peut-être, devant la porte d'un de ces « hôtels fermés », où moins d'une centaine de peintures anciennes auraient pu lui donner un avant-goût de toutes les émotions qu'il attendait de l'école hollandaise.

C'est le propre de la galerie Steengracht, en effet, de n'offrir que des spécimens caractéristiques du plus beau siècle de cette école : tous les maîtres s'y rencontrent, les portraitistes et les peintres de genre, les intimistes et les animaliers, les minutieux observateurs de la nature morte, les poètes du paysage grisés de souvenirs italiens, et les caractéristes incomparables des villes, des mers et des campagnes septentrionales : tous sont là, et tous se présentent en exemplaires de choix, pourvus de signatures et de dates[1], riches des plus illustres *pedigrees*, précieux par le respect dont on les a toujours entourés et qui leur a valu de nous parvenir intacts, dans le plus parfait état de conservation.

Pour expliquer la physionomie si particulière de cette collection, il suffira d'en rappeler brièvement l'histoire et de faire observer, tout d'abord, qu'à l'heure présente et depuis le partage de la collection Six d'Amsterdam, la galerie Steengracht est, en Hollande, le dernier cabinet d'amateur dont l'origine remonte au XVIIIe siècle. Commencée par Johan Gualtherus van der Poort d'Oosteappelle, dont la succession fut ouverte à Middelbourg le 20 mai 1793, elle doit de figurer parmi les plus intéressantes collections européennes au baron Johan Steengracht d'Oosteappelle, directeur du Mauritshuis de La Haye, de 1816 à 1840, et auteur d'un catalogue estimé de ce célèbre musée. C'est cet amateur qui enrichit la galerie Steengracht de ses pièces capitales : grâce à ses relations personnelles avec les plus fins connaisseurs de son temps, et notamment avec J. Smith, l'auteur de cette bible des collectionneurs qu'est le *Catalogue raisonné*, il put grouper, autour du noyau de peintures qui lui étaient échues par héritage, un ensemble d'œuvres exclusivement hollandaises

1. Sur les quatre-vingt sept peintures anciennes de la galerie Steengracht, soixante-sept portent des signatures et des dates.

et flamandes, choisies avec le goût le plus judicieux et le plus éclairé.

A sa mort, la collection devint la propriété du baron Hendrik Steengracht d'Oosterland, qui y ajouta une trentaine d'œuvres de maîtres de la seconde moitié du XIX[e] siècle, assez éclectiquement rassemblées et empruntées un peu à toutes les écoles, puisqu'on y trouve, auprès de



REMBRANDT. — BETHSABÉE.

F. J. Navez et de B. C. Koekkoek, Decamps, Meissonier, Bouguereau, Gérôme et Villegas.

Or, par suite d'une nouvelle ouverture de succession, cette galerie Steengracht, généreusement ouverte au public depuis 1823, mentionnée dans tous les guides de La Haye, visitée par d'innombrables amateurs, étudiée par tous ceux qui ont écrit sur l'art hollandais, cette galerie Steengracht va passer en vente publique, à Paris, au début du mois prochain. Événement sensationnel dans le monde de la curiosité, et dont il convient de prendre texte pour parcourir, pendant qu'il en est temps

encore, les quatre salons du rez-de-chaussée de l'hôtel du Vijverberg, où sont réunies tant de merveilles que le vent des enchères dispersera bientôt aux quatre coins du monde.

Il est deux artistes qu'on s'attend nécessairement à trouver aux places d'honneur lorsqu'on pénètre dans un cabinet consacré aux maîtres des écoles du Nord : c'est Rembrandt et Frans Hals. La galerie Steengracht possède un Rembrandt, et qui en est l'un des joyaux ; quant à Frans Hals, s'il n'y figure pas en personne, il est du moins représenté indirectement par le plus rare et le plus extraordinaire de ses élèves : le Flamand Adriaen Brouwer.

Le Rembrandt Steengracht est depuis longtemps fameux : c'est cette *Bethsabée*, signée et datée 1643, qui provient de la collection Willem Six, vendue à Amsterdam en 1734, et que grava Moreau le jeune en 1763, alors qu'elle se trouvait en la possession du comte de Brühl. Depuis cette époque, elle a appartenu, entre autres amateurs de marque, à Sir Thomas Lawrence, et elle a figuré, en 1898, à la magnifique Exposition Rembrandt, d'Amsterdam ; notre collaborateur M. Marcel Nicolle, qui l'y avait remarquée, l'étudia et la reproduisit ici-même à cette occasion[1]. Tous les critiques du XIX[e] siècle ont d'ailleurs célébré les mérites de la *Bethsabée* ; tous, depuis J. Smith et Vosmaer jusqu'à Bürger et Émile Michel, jusqu'à MM. Bode et Lafenestre, se sont trouvés d'accord pour reconnaître à quel point Rembrandt tout entier est heureusement représenté dans ce seul tableau. Comme dans la peinture du Louvre, de dix ans postérieure à celle-ci, Bethsabée est assise nue, au bord d'un bassin, sur un siège de pierre couvert d'un précieux tapis d'Orient, et une vieille à bésicles, accroupie devant elle, lui soigne les ongles du pied droit ; mais ici, une négresse se tient debout, dans l'ombre, derrière la jeune femme, dont elle peigne la chevelure blonde, et la scène est encadrée dans un décor de parc aux frondaisons mystérieuses, laissant entrevoir, au loin, le palais du roi David. Le charme de l'arrangement, l'exactitude du modelé, l'éclat de la lumière dorée qui baigne le jeune corps rayonnant,

1. Bien que la *Bethsabée* ait été déjà reproduite en héliogravure (t. IV, p. 541), il nous a paru intéressant de donner de cette peinture, qui est un des numéros les plus importants de la collection, une nouvelle reproduction en simiIigravure.

la richesse des accessoires, — une aiguière d'or dans son plateau, un collier de perles, le bracelet de la servante, — dont les taches s'avivent de la profondeur du clair-obscur, tout concourt à faire de cette *Bethsabée* un morceau achevé. Il n'est pas jusqu'à la date, d'un an postérieure à celle de *la Ronde de nuit*, qui n'ajoute encore à l'intérêt du chef-d'œuvre.

Le Brouwer n'est pas moins singulier, et Bürger, qui en a donné,



M. Hobbema. — Les Deux Moulins a eau.

dans *l'Artiste*, une description dithyrambique, le considérait comme une des peintures les plus surprenantes de l'école hollandaise : « Ce Brouwer, écrivait-il, ne craint pas même Rembrandt, comme puissance et originalité, comme énergie expressive, comme emportement d'exécution ». La tradition veut que les cinq fumeurs représentés dans cette *Tabagie* soient autant de portraits : le superbe compagnon en pourpoint chamois et culotte violette à glands rouges, qu'on voit au premier plan, les yeux écarquillés et la crinière ébouriffée, une pipe dans la main gauche, une chope dans la droite, serait Brouwer lui-même, et à peine aperçoit-on la grimace de son

visage qu'on se rappelle *le Fumeur* de la collection Lacaze, au Louvre, lequel serait une étude pour ce tableau; le gentilhomme correctement vêtu de noir, qui bourre sa pipe en souriant, à droite, représenterait Frans Hals; au fond, Van Ostade et Arie de Vois, et, à gauche, un cinquième personnage, non identifié, se livrent à divers exercices de fumerie. Que la tradition soit fondée ou non, peu importe : tout cela n'est que curiosité de détails, et l'intérêt anecdotique de cette partie de cabaret serait-il nul qu'elle n'en tiendrait pas moins sa place parmi les plus rares productions de l'art de peindre. Ce n'est pas seulement un virtuose qu'elle nous révèle, c'est un observateur spirituel, issu de la vieille souche flamande des Bosch et des Brueghel le Drôle, et possédant au surplus la largeur de faire et les qualités de coloris d'un Frans Hals et d'un Rembrandt. Ce n'est pas une histoire qu'elle nous raconte; et même, est-ce bien la vie? N'importe : les types se précisent; le groupe aux costumes harmonieusement contrastés s'enlève en vigueur sur le mur gris verdâtre; des pots, des fioles apparaissent çà et là dans l'ombre transparente, et la fenêtre ouverte au fond laisse voir un coin de campagne verdoyant et ensoleillé, d'une vérité saisissante. Un tel tableau suffit à la réputation d'un artiste; il prouve, en tout cas, que Brouwer, communément rangé parmi les « petits maîtres », est digne d'être compté au nombre des plus grands.

C'est un jeu d'esprit bien instructif, celui qui consiste à rassembler autour d'un peintre illustre la foule bigarrée de ses disciples, en relevant de quelle façon l'empreinte du maître a réagi sur le tempérament de chacun d'eux. Pour les élèves de Rembrandt comme pour ceux de Frans Hals, la galerie Steengracht offre en ce sens des documents de premier ordre, et si les limites de cet article ne permettent guère d'entrer dans le détail des influences exercées ou ressenties, il est néanmoins possible de relever d'un mot les voies diverses suivies par tous ces talents originaux.

Parmi ceux que le grand magicien a touchés de sa baguette, voici l'un des meilleurs, Govert Flinck, avec deux portraits d'un homme et d'une femme vus à mi-corps, tous deux datés de la même année (1648) que le chef-d'œuvre de l'artiste au musée de l'État, à Amsterdam, *la Fête de la garde civique (compagnie du capitaine Huydecoper van Marseeven)*. Non moins sobre et simple est J. A. Backer, dans son admirable portrait



de jeune garçon en vêtements gris et collerette blanche, signé et daté 1634, c'est-à-dire de deux ans postérieur à l'entrée de l'artiste chez Rembrandt, son ami. Somptueux au contraire, vêtu de soie et d'hermine, coiffé d'un turban, chargé de colliers de pierreries, *le Roi David*, d'Aert de Gelder, rappelle le goût du peintre pour cette sorte d'orientalisme biblique, dont Rembrandt a laissé tant d'exemples. Enfin, Nicolas Maes, avec un intérieur de paysans, *les Crêpes*, et Gerard Dou, avec deux élégants petits portraits d'un homme et d'une femme, font aussi cortège à celui qui leur a enseigné le culte de la lumière et dont ils se sont efforcés de retrouver, chacun à sa manière, le génie.

Autour de Frans Hals, le groupe n'est pas moins bariolé. Voici tout d'abord le camarade d'Adriaen Brouwer dans l'atelier de Harlem : Adriaen van Ostade, le plus grand des peintres de scènes populaires de son temps, l'auteur de ce *Cabaret* clair et gai, où des fumeurs bavardent autour de l'âtre, tandis que des joueurs de tric-trac se livrent à leur divertissement favori, et de cet hilarant duo de buveurs en liesse, débraillés et braillant, près d'un musicien dépenaillé qui râcle du violon. Élève de Frans Hals aussi, ce Gerrit Berckheyde, peintre de villes, — portraitiste de villes, pour mieux dire, — dont un tranquille *Canal à Delft*, reflétant le pont à trois arches et les quais plantés d'arbres, résume à souhait l'art expressif et fin. Frans Hals peut encore s'enorgueillir du fécond et habile Philipps Wouwermans, peintre de *l'Embarquement*, une de ses scènes de ports les plus caractéristiques, à laquelle on serait presque tenté de préférer un *Départ des voyageurs*, d'un format plus réduit, mais d'une mise en page pittoresque et d'une agréable recherche de couleur. David Teniers le jeune et Hendrick Pot peuvent également se rattacher au maître de Harlem, pour l'influence qu'ils reçurent de lui. Le Teniers d'ici est une importante composition, d'inspiration grave et d'exécution plaisante, où l'artiste a représenté *les Sept œuvres de miséricorde* dans une suite de scènes ingénieusement reliées entre elles par les lignes d'un paysage ; quatre fois, Teniers est revenu sur ce thème, et Smith constatait déjà, en 1831, que la peinture de la galerie Steengracht est la plus parfaite des quatre pour l'originalité de l'arrangement, la qualité de la lumière et la fraîcheur du coloris. Enfin, dans un panneau à peine grand comme une page de cette revue, Hendrick Pot se montre attentif à scruter

le visage d'une vieille *Dentellière* en collerette tuyautée, penchée sur son métier, et à détailler le cadre coutumier de sa petite vie casanière.

Et maintenant, à côté de ces influences immédiates, nous entrevoyons toute une série de parentés au second degré. D'une part, Adriaen van Ostade appelle après lui le nom de son frère Isaack, son élève, mort à vingt-neuf ans, dans l'œuvre duquel *le Porcher* vient en belle place ; et de cet autre harlemois, Cornelis Dusart, charmant petit peintre de paysanneries, représenté à la perfection par *les Joueurs de boules*. D'autre part, il aurait été bien extraordinaire de ne pas rencontrer ici quelques-uns des innombrables élèves qui fréquentèrent, à Leyde, l'atelier de Gerard Dou ; et, en effet, Frans van Mieris le vieux, Pieter van Slingeland, Arie de Vois, et le plus grand de tous, Gabriel Metsu, achèvent de nous faire pénétrer au cœur de l'école hollandaise du XVIIe siècle, dans le temps où la liberté reconquise et la prospérité du pays, jointes à la substitution d'un culte sans images au catholicisme, contraignirent les artistes, selon le mot de Fromentin, « à être des hommes originaux sous peine de ne pas être ». Repliés sur eux-mêmes, les peintres hollandais entreprirent le portrait de la Hollande. La *Lucrèce* du vieux Frans van Mieris s'évanouit dans un intérieur aussi exactement hollandais que celui où la jeune femme de Pieter van Slingeland présente une souris morte au chat qui se dresse pour la saisir, et il n'y manque ni le tapis d'Orient, ni le luth accroché à la muraille ; *le Fumeur* d'Arie de Vois, coiffé d'un bonnet de fourrure et serrant une fiole contre sa veste déboutonnée, n'est pas moins un portrait que *les Enfants à la cage* de Willem van Mieris, ni que *la Joueuse de viole* de Caspar Netscher, élève de Ter Borch et peintre heureux de *Jacoba Bicker* et de son mari *Pieter de Graeff*. Mais à quoi bon citer tant de noms, parmi lesquels il n'en est pas que d'illustres, quand la galerie Steengracht offre à notre admiration Gabriel Metsu, Ter Borch, Pieter de Hoogh, et celui qui les dépasse en ampleur, en diversité et en pénétration : Jan Steen ?

Le Metsu et le Ter Borch appartiennent à la même catégorie d'œuvres d'art et ne se ressemblent ni par le sentiment, ni par l'exécution. *L'Enfant malade*, du premier, a été étudié ici-même par M. Kronig [1]. C'est une mère, dont le visage anxieux se penche vers l'enfant dévoré de fièvre qu'elle tient

1. Voir la *Revue*, t. XXV, p. 216.

sur ses genoux et qui, le regard fixe et les jambes pendantes, semble indifférent à la tendresse maternelle; « la couleur est sobre, les vêtements d'un rouge, d'un bleu, d'un jaune et d'un vert éteints, s'harmonisent à merveille avec le fond gris clair; la peinture, large et légère, laisse transparaître la toile dans les ombres: Metsu n'a certainement rien fait de plus



JAN STEEN. — LA JOYEUSE COMPAGNIE (LA FAMILLE DU PEINTRE).

émouvant ». C'est une mère aussi qu'a représentée Ter Borch : assise de profil, elle peigne sa fillette debout devant elle et renversée en arrière; la jupe rouge et le casaquin de velours vert bordé de fourrure blanche de la femme, la robe brune, la bavette blanche et le tablier bleu de l'enfant, les deux visages diversement attentifs, les mains délicatement modelées, tout est de l'observation la plus aiguë et du rendu le plus richement nuancé. Encore, faudrait-il parler du décor familier des *Soins maternels*, qui ne le cède point à celui de *l'Enfant malade*.

Il faudrait aussi détailler celui de la *Collation* : la cour au dallage en damier noir et blanc, dans un angle de laquelle Pieter de Hoogh a groupé ses personnages autour d'une table ; le mur de briques de la maison, tenu dans une note sourde de demi-teinte, pour mieux faire chanter la jupe rouge et le corsage orangé de la jeune femme, le vêtement noir du jeune homme, le costume jaune citron de la joueuse de viole, et la viole elle-même, et le tapis oriental, où sont posés une orange et un plateau d'argent ; à droite, le premier plan est vide, mais au fond de la cour baignée d'ombre, une porte cintrée s'ouvre sur le quai d'un canal vivement éclairé par le soleil couchant, et dans l'embrasure de cette porte, un joli cavalier en habit bleu, son large feutre gris sous le bras, se découpe à contre-jour sur les maisons rouges qui bordent le canal. On ne sait ce qui séduit davantage en ce tableau — le dernier du maître qui porte une date (1677) —, de la justesse des accords et de leur sonorité, de la vérité des personnages, de la singularité de la mise en scène, ou de ce parfum d'élégance et de distinction qui flotte dans toutes les scènes de mœurs du délicieux peintre d'Utrecht.

Agréable vision, dira-t-on, mais tout extérieure. Eh bien ! voici l'homme capable de fournir sur l'âme hollandaise des documents plus intimes. *La Jeune malade* de Jan Steen serait seule ici qu'on s'y arrêterait avec complaisance : ce tableau de cabinet a de quoi plaire aux plus raffinés. Mais il est éclipsé par la vaste composition intitulée *la Joyeuse compagnie*, où l'on reconnait la famille du peintre, réunie autour d'une table —, véritable poème de la joie « bon enfant » et du bonheur de vivre en paix dans la bienfaisante atmosphère du chez soi ! Il y a là un vieux en houppelande, souriant avec indulgence aux folies des jeunes ; il y a une vieille grand'mère, ajustant ses lunettes pour chanter, accompagnée par la cornemuse, le refrain qui sert de « moralité » au tableau : *Soo voer gesongen, soo na gegepen...*[1] Il y a le rire éclatant de Jan Steen, donnant sa longue pipe à fumer à un petit garçon, et le rire argentin d'une jeune mère, tenant son bébé dans ses bras. Il y a surtout le rire épanoui et le geste abandonné d'une belle fille, vêtue d'un corsage vert bordé

1. Premiers mots de la chanson que la vieille lit sur son papier. Ils se traduisent mot à mot : « Ainsi chanté, ainsi pepié... », et correspondent à l'expression proverbiale française : tels pères, tels fils.



Pieter de Hoogh. — La Collation

de fourrure blanche, d'une jupe rose et d'un tablier blanc, et qui, renversée sur le dossier de son fauteuil, tend son verre à un jeune homme en costume gris, debout au fond et laissant couler un filet de vin de la cruche de grès qu'il élève de la main droite. Tout cela peint avec une fougue et une largeur, une vérité et une harmonie, une richesse et une chaleur, où l'on retrouve comme des souvenirs de Jordaens, mêlés à on ne sait quelle somptuosité vénitienne. Peu de toiles sont aussi suggestives dans l'œuvre du maître aux incessantes recherches et aux inégales réussites que fut Jan Steen.

Jordaens venant d'être nommé, l'occasion est bonne de placer, à côté de sa curieuse *Cruche cassée* et de sa *Sainte Famille*, les œuvres des quelques représentants de l'école flamande qui figurent dans la galerie Steengracht : outre le Brouwer et le Teniers déjà cités, ce sont : un *Enfant Jésus*, de Rubens, et deux vigoureuses figures du même maître, *Saint Pierre* et *Saint Paul*, autrefois dans la cathédrale de Bruges : le *Portrait du Prince de Carignan*, réplique réduite de la grande peinture de Van Dyck, conservée à la Pinacothèque de Turin : un *Portrait de femme*, de Philippe de Champaigne, et un *Intérieur de la cathédrale d'Anvers*, de Pieter Neeffs le jeune, spécimen tout à fait remarquable de l'artiste.

Et ceci nous ramène aux Hollandais, peintres d'intérieurs étoffés de figures : les Dirck van Delen, les Ludolf de Jongh, les Hendrick Sorgh. La place manque pour analyser *le Cabinet d'un homme de loi, la Dernière nouvelle, la Parabole du maître de la vigne*, œuvres aussi typiques en leur genre que l'est *l'Offre a la musicienne* pour le spécialiste des contre-jour Gerard van Honthorst, *la Marché aux poissons* pour Jacob Ochtervelt, le *Choc de cavalerie* pour J. van Huchtenburgh, et le *Gibier mort* de P. Gysels, le « Gerard Dou des natures mortes ».

Les paysagistes et les animaliers mériteraient aussi d'être passés en revue. Certes, ils sont exquis, les poètes des chemins escarpés et des horizons bleus, les compositeurs savants demeurés sous l'impression du voyage d'Italie et transposant le paysage hollandais dans la manière de Claude — les Asselyn et les Swanewelt, les Both et les Berchem, les Karel Du Jardin et les Frederik de Moucheron, les G. de Heusch et les Pynacker, — mais combien ils nous touchent moins que ceux qui se sont bornés à bien voir et à bien rendre la physionomie de leur pays ! Ah ! les

beaux maîtres, si probes, si émus, si sincères ! Comme on aime à les interroger, et comme ils parlent à cœur ouvert à qui les interroge ! Voici



G. Metsu. — L'Enfant malade.

ceux qui nous ont laissé des marines, un peu lourdes comme celles de Backhuysen, ou transparentes et nacrées comme celles de Willem van de Velde ; voici ceux qui ne se sont distraits de la paisible Hollande que pour se rappeler les dramatiques clairières de Norvège, le fracas des

torrents et des arbres brisés : Aert van Everdingen et le grand Jacob van Ruysdael ; voici ceux qui ont employé, comme J. van der Heyden, un coloris délicat de miniaturiste pour peindre la petite ville rose et grise, descendant du vert coteau jusqu'à la rivière ; voici un *Clair de lune* de cet Aert van der Neer, qui prenait place sur la diligence pour voir dormir la campagne sous les ciels nuageux ; voici *les Deux moulins à eau* de Meindert Hobbema, blottis près d'une mare, à la lisière d'un bois, page de dimensions inaccoutumées dans l'œuvre du maître et d'une poésie agreste si noble et si émouvante ; voici enfin ces futaies aux troncs élancés, chères à Jan Hackaert... Observateurs non moins véridiques sont les animaliers : le rare Paul Potter a ici des *Vaches au pâturage*, datées de 1652, c'est-à-dire précédant de deux années la fin de sa carrière si courte et si pleine ; son émule Adriaen van de Velde est représenté par deux petits morceaux, dont l'un surtout, *l'Abreuvoir*, enlevé dans une pâte grasse et riche, mérite d'être mentionné ; enfin le peintre universel, grand portraitiste, grand paysagiste, grand animalier — on a nommé Aelbert Cuyp, — se montre à son avantage dans un très agréable petit tableau, *le Cavalier et son cheval*.



G. Ter Borch. — Soins maternels.

Ainsi, la galerie Steengracht présente l'école à peu près au complet,

car il faudrait ajouter aux artistes qu'on a déjà cités, et Lievens, et Ferdinand Bol, et Jan Wynants, et d'autres encore. Il suffit du choix de tableaux qu'elle nous offre, de nombre assez restreint, mais d'expression toujours caractéristique, même quand ils appartiennent à des auteurs de second plan, pour parcourir l'histoire presque tout entière de la peinture hollandaise. La prendre dès le second quart du XVII[e] siècle, assister à la floraison de chefs-d'œuvre qui marquèrent son épanouissement, pressentir sa décadence avec les survivants de l'âge d'or ou les tard-venus du XVIII[e] siècle, les Van der Werff et les Ph. van Dyck, c'est proprement faire le tour de l'art le plus représentatif d'un temps et d'un pays, — d'un art qui fut à un degré unique et suprême « le miroir de la vie », et dont le petit musée du Vijverberg reste, pour peu de jours encore, le fidèle et précieux miroir.

ÉMILE DACIER



LE BEFFROI D'ÉVREUX

EAU-FORTE ORIGINALE DE M. EUGÈNE CHARVOT

Au temps, qui n'est déjà pas si lointain, où M. Henri Beraldi le présenta pour la première fois aux lecteurs de la *Revue*, M. Eugène Charvot, médecin-graveur comme M. Paul Colin, ne comptait guère plus d'une dizaine d'eaux-fortes à son actif. Originaire du Bourbonnais et ayant gardé le culte de la vie campagnarde, c'est par la peinture qu'il s'est donné d'abord la joie de fixer ses impressions de nature : il expose, en effet, depuis 1876, au Salon des artistes français.

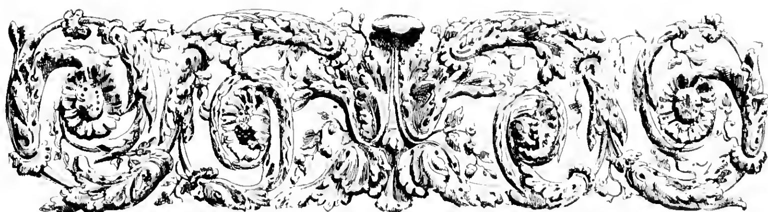
Vers 1900, il se mit à graver, et désormais, il prit l'habitude d'envoyer à ce même Salon des cadres d'eaux-fortes, où les paysannes sous la feuillée, les bergères conduisant leur troupeau à l'abreuvoir, les fermières brûlant des herbes, alternaient avec des bords de rivière et des nocturnes champêtres. Ainsi prit-il sa place dans la série des *Graveurs du XXe siècle*, ouverte autrefois ici-même par M. Beraldi (tome XXIV, p. 162).

L'année 1906, en même temps qu'elle apportait à M. Eugène Charvot une récompense du Salon, marquait une nouvelle étape dans l'évolution de l'artiste : auprès de ses paysages accoutumés, il montrait quelques vues de villes, entre autres la vieille tour de l'Horloge et la maison du Grand Veneur, à Évreux.

Il était logique que la *Revue*, où le graveur à ses débuts publia naguère une petite *Paysanne faisant boire sa vache*, retint une des estampes par lesquelles s'affirment aujourd'hui le talent sincère de ce chercheur qui poursuit son œuvre avec autant de persévérance que de discrétion : voilà toute la signification du *Beffroi d'Évreux*, que cette page accompagne.

A. M.


Charvot .08.



LE SALON DE LA SOCIÉTÉ NATIONALE



u contact des douze cent soixante dix tableaux qui attendent le visiteur dans les salles de la Nationale, une première constatation semble s'imposer — une seconde, plutôt, la première étant fatalement consacrée à s'étonner du nombre énorme d'étrangers qui participent à l'exposition de cette Société Nationale. Cette constatation est celle des deux courants, qui entraînent maîtres et débutants, par flots, vers deux directions opposées. On a un instant l'impression, l'espérance, qu'on est en présence de deux formules contraires, qui vont nous permettre de classifier nos jugements artistiques, — si tant est qu'en art, il y ait, au fond, des formules, et qu'elles puissent, en vérité, être contraires. Ces deux manières sont : la manière noire et la manière blanche.

Il est certain que de nombreux peintres — et de Salon en Salon, nous suivons l'accentuation de cette tendance, — n'aiment rien tant que mettre du noir dans les tableaux. Ils posent, devant des décors denses et sur des terrains épais, de vigoureux personnages, fort empâtés et sertis de ténèbres, découpés énergiquement en morceaux frustes, aux figures cuivrées, bronzées ou plombées, qui étalent des mains de brique et dont les pieds bossuent des premiers plans traités avec une violence crue et une naïveté renouvelée des primitifs. Cette manière de faire suscite des

personnages et des groupements qu'on ne trouve point partout et oblige à des sujets ruraux ou exotiques, — et cela est assez monotone.

Je crois que M. Zuloaga, avec ses curieux fonds d'ardoise, où se dressent des habits un peu vides surmontés de figures au teint de mandarine, a, soit directement, soit par l'intermédiaire de telles imitations désordonnées,



CH. COTTET. Cl. Crevaux.
FEMMES DE CAMARET SE LAMENTANT AUTOUR DE LEUR ÉGLISE BRULÉE.
Esquisse de l'auteur pour son tableau du Salon.

déteint sur une partie de l'actuelle génération. Je crains que beaucoup de jeunes artistes, en se précipitant dans cette direction-là, ne tombent dans le procédé : ils abusent de la gloire des Greco et des Manet. En peinture, moins qu'en tout autre art, il convient de ne pas admirer à l'aveugle ! Imiter la manière d'un maître sans nécessité, de parti-pris, c'est se vouer au tâtonnement et à la stérilité.

Des peintres comme Cottet, un des plus forts artistes de ce temps, font, eux aussi, fruste et noir; mais le noir de Cottet est pensif; si l'on

s'en approche, on voit bien que c'est de l'âme et de la tristesse, et du deuil, qui habillent les choses. Quand son ombre vient salir le jour, elle a aussi raison que le soir qui viendra après le jour. Sa simplification se trouve être, parfaitement, la simplicité qu'il fallait. Une de ses toiles de cette année : *la Procession autour de l'église brûlée*, — la foule des



DANIEL VASQUEZ-DIAZ. — LA MORT DU TOREADOR.

pénitentes qui se traîne unie et basse comme un chapelet, sous un ciel ocreux et sourd comme la pierre, — prouve cette union admirable de la façon de peindre avec la façon de sentir, cette rare mise au point, d'autant plus inimitable qu'elle est tentante à imiter.

Peut-être M. de La Gandara est-il lui aussi innocemment responsable, en quelque mesure, de l'abus de la manière noire. Et pourtant lui, s'il en use, n'en abuse pas. Avec une impeccabilité de grand seigneur touchant le chapitre de la noblesse et de la tenue, il assure à ses personnages une distinction très sévère, mais très magnifique. La beauté même des toilettes

où il éternise les femmes qui se posent devant lui, les investit d'une sorte de grave royauté. Sa grande manière sombre ne les change pas, elle les couronne, les agrandit dans ce qui sommeille en elles d'aristocratique, de sérieux et de dominateur. Comme d'autres feraient sourire ses modèles, il les fait régner.

Cette année, il donne le portrait de Don Quichotte. Le héros est appuyé tout droit sur sa lance toute droite : sa lance et lui se ressemblent et sont de la même famille. Sa figure est fièrement fermée. Il ne daigne pas montrer ce qu'il pense, pas plus qu'il ne daigne cacher les trous béants de son habit. Au-dessus de lui, tout en haut, là où il rêve, on entrevoit les formes éperdues des faibles qui ont besoin de lui et qu'il a besoin de sauver, — et qui lui font une famille, éclairée, en plein jour, d'une rêveuse lueur stellaire.

Ici, le style dépouillé et le monochrome décor d'orage sont adéquats à la figure et à la pensée peintes. Mais ailleurs, de ci, de là, l'emploi de factures identiques semble tourner au procédé. Exceptons cependant une vigoureuse toile, *les Paysans du Morvan,* de M. Charlot, et, dans une large mesure, *la Mort du toréador.* L'auteur, M. Vasquez Diaz, déploie opiniâtrément son talent d'année en année et réalise à chaque étape, avec plus d'assurance et de réalisme, les copieuses conceptions picturales auxquelles il s'attaque. Il y a de fort belles parties dans le groupement de cette douzaine de personnages grands comme vous et moi. Ce peintre est un sincère et un travailleur ; mais qu'il écarte toutes les traces de boue sur sa palette ! Les compositions de M. Suréda, de M. Zubiaurre se dégageront mieux encore, dans la suite, de ce que leurs décors et leurs physionomies ont de ténébreux et de lourdement terreux, — n'abusons pas de la terre, même de la terre de Sienne. L'opacité ne veut pas dire l'ombre, et encore moins la profondeur.

J'aime la façon dont M. Hanicotte azure ses noirs. De ses trois tableaux grouillants de personnages pittoresquement lâchés dans quelque district hollandais, je préfère *l'Hiver.* Ce bleu sombre qui s'y répète patiemment comme dans les chansons populaires où les mots viennent en refrain, et riment avec eux-mêmes, adjoint un attrait naturel et savoureux à ces ruées bariolées — hommes, femmes dansant sur leurs patins, et dont le caractère original est inscrit sur la face, sur ces bébes immo-

biles et pensifs dans la neige de Volendam. Cela fait penser à quelque légende puérile et grave mise en action par une baguette magique que termine un pinceau.

Après la manière noire, voici la manière blanche.

Les chants clairs des groupements, des scènes, des accessoires, de toute chose, les exclusifs mariages de lumières ont tenté nombre d'artistes. Ceux-là ont un idéal ébloui et cherchent dans le jeu léger ou fastueux des tons purs, le secret d'arrêter le passant pour lui prêter leur rêve.



E. Aman-Jean. — Portraits.

Des noms et des œuvres nous sollicitent. La plus typique de ces œuvres, celle où pas même un gris ne fait tache et où les transitions entre les lumières sont des lumières plus timides, nous paraît être la grande toile de Lévy-Dhurmer, *Malgré les Parques*. Lévy-Dhurmer, depuis longtemps, cherche à pénétrer en plein dans ce vaste paradis de clarté dont bien souvent il nous a prouvé qu'il connaissait des coins et des teintes authentiques. Il n'y est jamais parvenu plus complètement que cette année, et il a mis au point une exquise symphonie qui dure l'espace de tout un grand panneau. Dans un décor méticuleusement fleuri de belles touches serrées, passant du mauve à l'or, il évoque, au seuil de son tableau, trois Parques qui sont jeunes, immortellement jeunes — pis que vieilles, ou si l'on veut, tragiquement vieilles comme le printemps — et, au loin, une fragile charrue humaine, qui continue à s'occuper petitement et positivement de

la moisson prochaine. Jamais l'adorable antiquité du recommencement perpétuel des êtres, des travaux et des jours, n'a été si mélodieusement réalisée par l'artiste que dans ce panneau décoratif, où s'accorde délicatement, avec la grâce du geste et de la tonalité, une grave idée.

Le Sidaner vogue non seulement en pleine clarté, mais même en plein ciel. Ses six aspects d'espace qui trouent démesurément le mur, prestigieux arcs-en-ciel d'heures, prouveraient six fois, si c'était nécessaire, son émouvante maîtrise. A peine pourrait-on lui reprocher d'avoir cru attribuer, matériellement, tant de place au ciel aux dépens du paysage. C'est là, semble-t-il, une préoccupation dont n'avait pas à s'embarrasser un pareil créateur d'espace.



GASTON LA TOUCHE. — LA LEÇON D'ANATOMIE.

Voici les tableaux de La Touche, dont les ors et les émeraudes, les larges touches en pétales de rose, dont la joie étincelante, se jouent sur des femmes, des bustes, des treillages et des bouquets. On fera fête à sa *Jeunesse*, si pure et si vibrante, à sa *Nuit joyeuse*, si luxueuse, et à sa *Leçon d'anatomie*, où un satyre est étendu sur une table de jardin, au milieu de mondaines attentives et sous une averse de lumière. Il n'est pas possible d'être plus radieusement satirique.

Le Faune d'Auburtin, à demi-mêlé au tronc d'arbre, extasie des femmes étendues et captivées, convergeant vers lui comme des rayons



Lucien Simon. — Dans le parc

tranquilles et palpables; rarement le noble poète fut plus éloquent que dans ce mélange de musique, de mythologie et de féminité.

Les panneaux de M. Aman-Jean sont un peu trop décolorés. Lui qui fut un si haut et si important précurseur, qui inventa tant de suaves harmonies, on dirait qu'il s'éteint, qu'il s'éteint... Sa palette, me semble-t-il, se charbonne. Sommes-nous complètement satisfaits des *Baigneuses* de M. Ménard? Il est difficile de le dire. Son nom évoque de si puissants rayonnements de lumière que nous sommes capables d'ajouter un reflet des œuvres inoubliables de naguère sur le paysage peut-être un peu épais d'aujourd'hui. Mais, tout de même, quel splendide début serait cette œuvre! Il est défendu à des personnalités aussi justement réputées, de ne point se surpasser.

De jolis envois, toujours dans la manière claire, sont ceux de M. Frieseke. Délicates et harmonieuses, d'un fin relief caressant, sa danseuse qui se maquille, *Avant de paraître*, et ses femmes, nues ou habillées, qui s'épanouissent sur des fonds de plages, sont d'une précieuse autorité et seront, sans nul doute, très remarqués. M. Muenier ne cesse pas d'être, cette année, le père de jeunes femmes et fillettes charmantes qu'inondent, par l'ouverture d'une porte ou d'une fenêtre, des nappes de lumière jaune et verte. Les personnages de M[me] Béatrice How sont assez harmonieusement cueillis dans la réalité pour qu'on regrette qu'un parti-pris de ne point dépasser l'ébauche les arrête et les sépare de nous un peu avant qu'ils n'aient pris forme et couleur. Cette *Intimité*, cette *Jeune Fille à la pomme* seraient, réduites, de petites apparitions dont nous serions charmés; mais, du moment qu'elles sont grandeur nature, pourquoi ne sont-elles pas terminées à la manière des créatures naturelles? J'entends bien dire qu'elles sont inachevées, et non volontairement voilées. Le peintre peut envelopper, cacher, embrumer ses figures. Il a parfois des raisons profondes et palpitantes de le faire : ce brouillard miraculeux et quasi divin de Carrière est une pudeur de dissimuler la matérialité, une pudeur de ne montrer que le cœur. Mais là où il n'y a pas, où ne se manifeste pas ce besoin grandiose de sacrifier tout, impérieusement, au signe essentiel, au vague astre d'une figure ou au pur éclair d'un geste, le défaut de détail apparaît... un défaut.

De même que dans les rues les plus luxueuses, vous remarquez bon

gré mal gré, certaines vitrines particulièrement scintillantes, vous serez, qui que vous soyez et où que vous soyiez, appelés par l'éclatante exposition de Lucien Simon. C'est le magicien du relief, et nul n'est capable de dire ce qui ressort le plus prestigieusement dans ses trois cadres de la cimaise : la *Femme nue* sur sa draperie mauve, la *Famille bretonne* sur son mur gris, ou le groupe des créatures nues, demi nues ou affublées en princesses, sur le parc nocturne tendu d'un soir intense comme la soie. Voilà de la solide peinture et de la grande maîtrise. On reste impressionné devant ce pouvoir de réalisation de la chair et du relief et, en vérité, sur le moment, on n'ose pas rêver quelque chose de plus ou quelque chose de mieux. Si l'on osait énoncer un desideratum, ce serait que plus d'expression achevât tout à fait d'animer ces faces, d'approfondir ces yeux, de faire parler silencieusement ces bouches, et que plus de poésie encore et de rêve idéalisât et continuât ces Galathées fixées devant nous un peu en deçà de l'instant prodigieux de la palpitation divinement humaine.


ALPHONSE STENGELIN. — LES CHAUMIÈRES (HOLLANDE).

M. Besnard et M. Roll donnent deux forts portraits d'homme auxquels nous rendons plein hommage. Albert Besnard qui s'apprête à aller faire, en Italie, une moisson que notre foi en son génie compare d'avance à celles qu'il rapporta d'ailleurs, borne son exposition à cette vigoureuse effigie de M. Dubar. Le grand plafond de Roll, lorsque de vertical il deviendra horizontal, rayonnera superbement sur des

successions de cérémonies officielles et les surmontera, comme dit Victor Hugo du cachot des Fauves, d'un dôme d'azur. Carolus-Duran indique, dans une ébauche impressionnante, quel beau tableau il aurait fait, s'il avait voulu, avec la mort du Christ et la foule qui se tend tout autour, avec ses bras de naufrage et le drame d'un ciel sombre balayé par un orage de lumière.



Jane Poupelet. — Femme assise.

Saluons d'un respect admiratif l'homme éminent, si personnel, que fut Maurice Boutet de Monvel. Jamais plus que dans ses trois longues images, empruntées à la légende vraie de Jeanne d'Arc, il ne montra avec quels vastes regards délicats il voyait l'histoire de France.

M. Raymond Woog, le plus grand de nos jeunes portraitistes, ou le plus jeune de nos grands portraitistes, a traité avec la belle allure et l'ampleur de touche qui lui sont habituelles, le portrait d'une jeune fille en amazone, attentivement et intelligemment dévisagée par un scotch-terrier... Et en voyant ce chien, qui présente au bout d'un corps nain et gris, une figure et même une barbiche, je m'étonne que de véritables artistes ne se consacrent pas spécialement à faire des portraits de chiens. Pourquoi ? Il y a dans ces faces obscures et un peu folles, un fond de pensée, de désir et de sensibilité qui ressemble adorablement à ce qui vit au fond des nôtres. A côté de ce portrait large et vivant, de belles fleurs, non moins vivantes, attestent une fois de plus la savante et heureuse maîtrise du coloriste.

Arrêtons-nous longuement devant les toiles exposées par Mlle Olga de Boznanska. Cette artiste n'occupe pas, dans l'admiration du public, la place qu'elle mérite et qui est une des toutes premières. Ses portraits sont magnifiques, et il en manque un au musée du Luxembourg. Est-ce parce que sa facture est un peu sourde, un peu modeste, pourrait-on dire, et qu'elle néglige le détail avec autant d'ardeur que d'autres le cultivent ? Quoi qu'il en soit, ses portraits sont de ceux qu'on écoute, auxquels on s'unit avec recueillement et qu'on est incapable d'oublier. La fermeté, la certitude avec quoi ils sont construits, depuis les mains si éloquentes, jusqu'aux masques, la science infaillible du dessin, la richesse sobre et hautaine des couleurs mériteraient d'être applaudies par tout le monde, même par le monde officiel. Et, puisque nous en sommes à mêler l'éloge et le regret, déplorons qu'un autre grand artiste dont la manière est, par quelque côté, un peu sœur de celle de Mlle de Boznanska, le peintre Macchiati, n'expose plus jamais ! Pourquoi ?

Willette est toujours Willette. Dans son panneau décoratif, intitulé : *La Valse chaloupée*, il a voulu peindre « la protestation des danses françaises » contre les innovations chorégraphiques, ou plutôt sportives, où se contorsionne et se déforme la joliesse animée des danseurs de jadis ou de naguère. Autour du couple qui s'efforce d'imiter la danse de guerre des modernes apaches, les menuets, les gavottes et les valses, plaident par leur seule apparition, en faveur d'une grâce qu'on oublie ou qu'on renie. De sorte que ce tableau, où la couleur voltige légèrement — on dirait presque, malgré quelques hardies désinvoltures, angéliquement — dans tous les coins et où se croisent, comme en une volière, d'aériens sourires, est charmant par la forme et aussi par la signification.

M. Raffaëlli et M. Prinet, chacun avec six toiles, sont toujours, eux aussi très prestigieusement semblables à eux-mêmes. Continuons, de notre côté, à applaudir leurs œuvres pleines de relief et de profondeur, splendidement et solidement spacieuses.

M. Friant et M. Boldini eux, font pis que de se continuer, hélas! ils s'exploitent; pas de la même façon, mais aussi fâcheusement l'un que l'autre. Il n'y eut jamais de peintres mieux doués que ceux-là. Rappelons-nous les premiers portraits de M. Boldini, et rappelons-nous cette toile si magistralement modelée et si émouvante de M. Friant qui s'intitulait *Ombres*



A.-P. ROLL. — PORTRAIT DE M. LÉON BOURGEOIS.

portées et qui, nonobstant ses dimensions restreintes, constitua, à juste titre, un des attraits du Salon, il y a une vingtaine d'années. Depuis ils se sont exclusivement préoccupés de développer, l'un, la surprenante perfection de son dessin, — descendez à la section des dessins et vous le constaterez en de magistraux portraits à la mine de plomb, — l'autre, le « chic » souverain dont il habillait ses silhouettes. Aussi l'un est devenu un peu froid, l'autre un peu plat. C'est dommage d'avoir à dénoncer ce gaspillage de talent par suite d'une fausse orientation et du développement disproportionné d'une qualité maîtresse aux dépens des autres. Mais comment soutenir que l'allégorie de M. Friant sur *la Mort de l'aviateur* n'est point banale, et que, des deux portraits de l'artiste italien, celui de l'homme n'est point insignifiant, et celui de la femme n'est pas uniquement une éblouissante image de mode avec des noirs élégants et d'habiles rappels de vert émeraude entre un ruban et un sous-bois. Dans cette femme élégante, que d'élégance ! Mais de femme, point !

Louons, sans restriction, les deux groupes de portraits et le petit tableau de genre exposés par M. Hawthorne. Il faut espérer qu'on fera un grand succès à cet artiste, dont l'envoi est un des plus saillants de ce Salon. Harmonieux, expressifs et admirablement au point dans une coloration lumineuse et atténuée, tout à fait originale, ses deux familles d'humbles gens sont belles et émouvantes, avec leurs figures sentimentales, sérieuses et un peu dorées, et la femme en peignoir rose est adorablement posée et adorable elle-même. C'est de la vie vue et avouée avec une douceur intense, par une véritable personnalité.

J'aime beaucoup, et je signale avec joie, les personnages si justes et si vigoureux d'Augustus Koopman, puissant et sobre talent. Et nous aurions un remords de mauvais juge à ne pas citer avec éloges la superbe page tragique de Jeanniot, *la Folle ; la Maternité*, de Melchers ; les copieuses compositions décoratives où Cadel s'est élevé d'un bond très heureux ; la composition décorative de M. Flandrin, *Jeunes cavaliers près d'une source*, qui s'ordonne très bellement, lorsqu'on la regarde à la juste distance ; les compositions classiques d'Armand Point, où traîne un rayon du soleil inventé par Giorgione ; les deux envois sombres et poétiques de M. Lavery : *les Brûleurs de goémon*, de Landemann, qui déploient un superbe geste dans la lumière ; les baigneuses ou les hommes habillés,

de N.-C. Lambert ; les beaux paysages de Bausil, qui s'est spécialisé d'une façon particulièrement heureuse au Roussillon, et de Gabriel Rousseau, qui s'est spécialisé à Paris ; d'Abel Truchet, qui a choisi cette fois Venise et en rapporte d'opulents reflets ; de M. Stengelin, qui évoque avec un grand art des chaumières hollandaises. Nommons aussi, avec une brièveté qui n'est pas un manque de considération, MM. Thadé Styka, Baugnies, Ablett, Atamian, Alexis La Haye, Fernand Desmoulin, Mme C. Molliet, Mlle Dayot... Et que ceux que nous ne nommons point se gardent de croire que nous les blâmons. La foule est toujours injuste et on est toujours injuste, quand on s'attaque à une grande foule...

Dans la section de gravure — à laquelle on réserve, malheureusement, une place si défavorable —, il y a d'autant plus d'envois intéressants qu'il y en a peu de sensationnels. Mais la gravure est un art qu'on ne juge point au premier contact. Sans doute, le portrait de M. Poincaré par Fernand Desmoulin, et par l'emplacement qui lui est justement réservé, et par la vie qui en émane, frappe le visiteur même distrait. Toutefois, il y a aussi de subtils plaisirs réservés à ceux qui examineront de près ces petites œuvres où tant de talents, ennemis du bruit, se sont dépensés avec amour. On sait que M. Friant est aussi savant graveur que dessinateur savoureux, que M. Jeanniot note les physionomies de la vie intime de Paris avec autant d'acuité que d'humour, que M. Paul-Émile Colin traduit les visages et les paysages avec une sorte de grandeur violente très personnelle et très rare, et que M. Waltner traduit les maitres avec un mélange savant de fidélité et d'originalité : on retrouvera avec joie au Salon des œuvres de tous ces artistes. La gravure compte aussi ses orientalistes, parmi lesquels il faut citer au moins M. Bugnicourt et M. Girardot. M. Jacques Brissaud, qui nous donne des croquis de courses de taureaux, saurait nous évoquer l'Orient avec autant de vérité qu'il en met à décrire l'Espagne. Mais ce qu'on remarque surtout ici, c'est cette école si variée de paysagistes qui se plaisent à exprimer la vie et la couleur par les sobres ressources de l'eau-forte. Les uns, comme M. Leheutre, étudient avec dévotion nos vieilles villes de province, d'autres, parmi lesquels il faut au moins nommer MM. Heyman, Herscher et Jouas, s'attachent à rendre la physionomie changeante de Paris ; M. Achener voyage jusqu'à Florence et M. Gusman

jusqu'à Naples ; M. Labrouche, qui a exposé, dans la section de peinture, des vues si concrètes et si solidement construites de monuments de Vénétie, nous donne ici de séduisantes impressions de Belgique ; d'autres vont chercher leurs modèles dans la vivante nature rustique : je citerai parmi ceux-là M. J. M. Cazin, M. J. Beltrand, M. Jacques Beurdeley, dont j'aime particulièrement un paysage de la Brie, avec de grands peupliers traversés par le vent, et enfin M. Auguste Lepère, un vrai maître, qui a si intensément compris les dialogues pathétiques de la terre et du ciel.

A côté de ces artistes, souvent si coloristes avec du blanc et noir, on regarde avec plaisir ceux qui ont ingénieusement renouvelé l'estampe en couleurs — MM. Henri Jourdain, Gaston de Latenay, J.-F. Raffaëlli, maintenant épris de soleil, — et les curieux camaïeux de M. Camille Beltrand.



René de Saint-Marceaux.
Buste de J.-L. Forain.
Bronze.

Dans la Sculpture, règne tout d'abord un plâtre de Rodin. C'est un personnage vague et mutilé, émouvant. Pourquoi, émouvant ? Par la puissance imposante, ramassée, condensée, dans ce morceau de corps, ou par la mutilation même, qui met comme des lacunes vertigineuses sur cette apparition ? Quoiqu'il en soit, tout ce que fait Rodin prouve son génie, son effort quasi surhumain pour surélever la sculpture et magnifier la pierre. Celui qui, dans des groupes consacrés, a éternisé le rapprochement des êtres, cherche des drames aussi poignants dans la représen-

tation de l'être isolé... Les immenses blessures de la Vénus de Milo et de la Victoire de Samothrace font que notre rêve s'égare démesurément en elles. Par imitation, — ou plutôt par fraternité avec ces chefs-d'œuvre, les dernières œuvres de Rodin, volontairement fragmentaires, se débattent dans une sorte d'abîme indéfini. L'admiration, bouleversée, balbutie, — et pressent quelque chose d'extraordinaire.

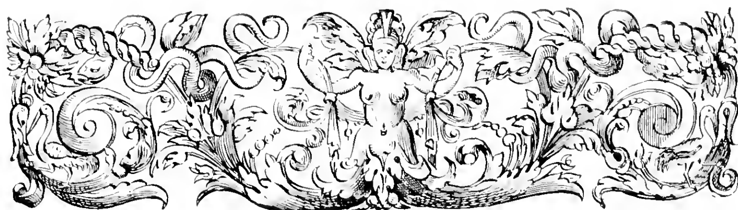


Léon Drivier.
L'Homme qui chante.
Bronze.

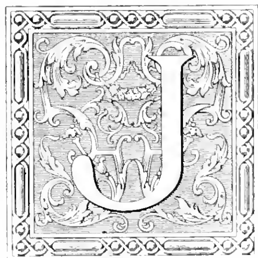
Elle salue, plus sereinement, mais non sans recueillement, le magnifique ensemble de M. Drivier : deux pleureuses, magistralement simples, dans leur gangue et leur masque de plâtre, auxquelles s'ajoutent un mort couché, blanc, ou plutôt incolore comme un tombeau, et une figure de bronze, d'une si simple grandeur, *l'Homme qui chante*. Le *Monument de Jacques, duc d'Uzès*, par M. de Saint-Marceaux n'est encore qu'à l'état de premier projet ; nous aurons donc l'occasion d'en reparler plus tard.

Les œuvres de Mlle Jane Poupelet, — surtout la femme nue assise, de grandeur demi-nature, — méritent qu'on s'arrête devant leur élémentaire et savante structure, leur parfait et ample relief. Saluons, après le superbe buste de Rodin, les deux bustes envoyés par M. de Saint-Marceaux, un spirituel *Jules Lemaître* et un net, un aigu, un vivant *Forain*, le buste de M. L.-P. Besnard, ceux de Mme Ochsé, les marbres de M. Aronson, la figure en pierre noire de M. S.-M. Sandoz, le bas-relief d'Injalbert, et tant d'œuvres excellentes que nous aurions voulu au moins nommer.

Henri BARBUSSE



L'ATELIER CARPEAUX



« Je ne suis qu'un observateur, un enfant de la nature. J'aime avec naïveté. Je crois de toutes les forces de mon âme et j'adore avec recueillement tout ce qui s'élève vers Dieu... Or, la contemplation étant constante dans ma vie, mon enthousiasme, à la vue des différents caractères que nous offre la nature, me fait quelquefois exprimer la forme et le mouvement avec un peu plus de frémissement que d'ordinaire : ce n'est donc pas du génie, ni ce qui constitue le premier sculpteur du monde[1]. » Cet admirable aveu d'un panthéiste modeste et génial, qui dota l'art statuaire d'un « frisson nouveau », nous expliquait tout récemment, mieux que toutes les gloses plus ou moins contradictoires ou superficielles de la critique, la personnalité d'un maître et la genèse de son œuvre, à l'heure où nous visitions son atelier du boulevard Exelmans, qui compose, depuis trente-huit ans, dans son ombre silencieuse comme le souvenir et froide comme la tombe, un véritable Musée Carpeaux.

Ce Musée Carpeaux, rarement entr'ouvert, depuis la disparition prématurée du novateur, à quelques fidèles, ne leur paraissait pas devoir jamais subir le mélancolique destin de la dispersion ; ce musée tout

1. Extrait d'une lettre de Carpeaux, publiée par Paul Mantz dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1876).

fait, qui recèle jalousement deux incomparables terres cuites et tout un peuple animé de plâtres originaux, n'était-ce pas le trésor secret que laissèrent jadis ou naguère entrevoir l'exposition de l'œuvre de Carpeaux à l'École des Beaux-Arts, en 1894, les deux Centennales de 1889 et de 1900, — la seconde surtout, — le péristyle du Salon d'automne en 1907 [1], hier encore la résurrection du Second Empire avec les portraits érudits de Ricard et les pétillantes maquettes de Carpeaux, son contemporain, dans la salle du Jeu de Paume des Tuileries, au printemps de 1912 [2] ? Musée tout intime et qui reste original, en regard même des beaux ensembles que présentent le musée de Valenciennes et la salle Carpeaux au musée du Louvre ; et, dans ce sanctuaire, ignoré de la foule autant que des snobs, n'était-il pas raisonnablement permis de rêver qu'un pareil ensemble de documents ne serait pas dispersé dans une salle de ventes ?

Tel était le rêve des admirateurs du plus vivant de nos statuaires ; mais ce rêve ne sera point réalisé. Bientôt, vers la fin du mois, une soixantaine d'œuvres, la fleur de ce musée discret, seront disséminées aux quatre vents de l'univers artistique et s'en iront faire germer l'inspiration dans les regards lointains. Inutile d'ajouter que la famille du maître, qui n'ouvrait pas la porte du sanctuaire à tout le monde, aurait volontiers consenti les plus grands sacrifices pour qu'il demeurât toujours intact ; mais la bourse de l'État ne s'ouvre jamais aussi libéralement qu'on le souhaiterait pour conserver des chefs-d'œuvre à la France, et ses crédits hésitent trop souvent devant les témoignages posthumes du génie. Aussi bien, faute d'héritiers directs, le fils et la fille du maître ont-il préféré devancer l'avenir et préparer eux-mêmes la dispersion d'un ensemble que les musées français n'auront pas su ni voulu garder.

Hâtons-nous donc, pendant qu'il en est temps encore, de franchir la porte qui s'entr'ouvre, d'explorer longuement l'atelier qui, tôt ou tard, cèdera la place à quelque maison de rapport, de respirer, dans le jardinet dénudé, le premier parfum du tilleul argenté qui verdoie le long des murs gris et sous lequel s'abritèrent familièrement tant d'audacieuses et

1. Voir notre article sur *l'Exposition Carpeaux au Salon d'automne*, dans la *Revue*, t. XXII (1907), p. 361.

2. Voir l'article de M. Louis Hourticq dans la *Revue*, t. XXXI (1912), p. 401.

d'ardentes pensées. Le tilleul du maître est encore plus menacé que ses chefs-d'œuvre, et bienheureux s'il trouve un prochain asile au musée végétal de Bagatelle ! C'est là, sous son branchage effilé qui ne projette pas encore d'ombre, qu'il faut évoquer la physionomie tourmentée, mais pensive, de Jean-Baptiste Carpeaux après l'avoir reconstituée dans le demi-jour de son atelier, parmi le frémissement prolongé de son œuvre. Deux immenses groupes de terre cuite, triomphe de la volonté savante sur la matière, et de puissants plâtres originaux, quelques spirituelles statuettes, des bustes décoratifs et plusieurs portraits où l'âme continue de parler dans la forme, nous rappelleront à propos la variété d'un opiniâtre et victorieux effort dans l'unité d'un tempérament sans pareil, où la critique routinière a trop longtemps voulu voir la défaite de la réflexion devant la joyeuse et débordante invasion de l'instinct. Encore



J.-B. Carpeaux. — Le Génie de la Danse.
Plâtre original.

mieux qu'au Salon d'automne, en 1907, et qu'aux Tuileries, en 1912, c'est un Carpeaux non pas inconnu, mais plutôt méconnu, qui s'offre à notre analyse enthousiaste, avec l'impétueuse candeur que ce fils inspiré d'un maçon de Valenciennes mettait spontanément dans son credo d'artiste amoureux de la vie.

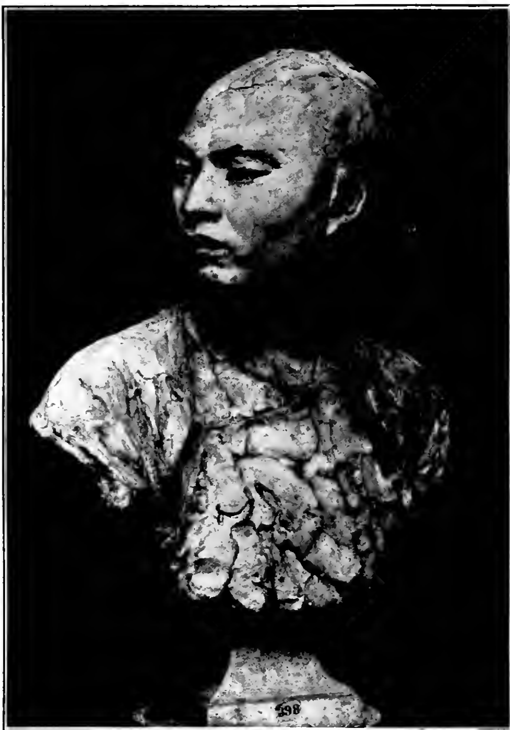


J.-B. Carpeaux. — Négresse.
Plâtre original.

Inspiration, mais volonté : c'est précisément cette double signature du génie que nous proposent les deux grandes terres cuites originales qui résument ici la carrière du novateur, puisque la première est une réplique du groupe d'*Ugolin*, révolutionnaire et savant envoi de Rome qui parut au Salon de 1863, tandis que l'autre est une réplique du groupe de *la Danse*, innovation décorative qui reçut la consécration de l'outrage au seuil du nouvel Opéra, pendant la nuit du 27 au 28 août 1869. Or, ce n'est pas seulement par la puissance réfléchie de la création que s'imposent les deux terres cuites datées de 1873, mais par l'admirable effort technique qu'elles suggèrent, pour peu qu'on sache

la difficulté de réaliser une terre cuite originale en ces dimensions. Un statuaire, compatriote de Carpeaux, nous révélait, l'an dernier, le secret de ce travail difficile et compliqué[1] : ce que l'amateur ignore généralement, c'est qu'un ouvrage de grande envergure n'est jamais *cuisable* dans sa terre glaise originale.

Aussi bien, dès que l'artiste a donné le dernier coup de pouce dans la glaise fragile, il appelle le mouleur afin d'exécuter un moulage « à creux perdu » ; le moule terminé, la glaise est retirée, puis retourne au baquet, comme la forme vivante au néant de la mort ; mais, supérieure à la vie, l'œuvre d'art subsiste : de glaise, elle est devenue plâtre ; et ce plâtre unique, « original », est le *modèle* où nous admirons le pouce du maître et la griffe du lion plus vivement encore que dans le travail refroidi du bronze, de la pierre ou du marbre. *Le Génie de la danse*, ici même, nous



J.-B. Carpeaux. — Chinois.
Plâtre original.

1. Voir Corneille Theunissen, *les Terres cuites de Carpeaux*, dans *la Grande Revue* du 25 juin 1912, p. 827.

dira bientôt l'incomparable accent d'une pareille figure ; et le *Groupe* entier, visible au musée du Louvre, n'est pas moins éloquent sous son fruste épiderme. Maintenant, s'agit-il de vouloir faire une terre cuite ? On exécute un moule « à bon creux » sur le modèle plâtre, — sorte de mosaïque à cent pièces diverses, où l'on estampe minutieusement de la terre. Le nouveau moule retiré, la terre à cuire apparaît avec ses coutures et toutes ses lacunes, que vont corriger les retouches de l'artiste : « avoir retrouvé sa première œuvre en terre », telle est la première victoire de l'artiste aidé de ses praticiens ; mais son triomphe le plus sûr est de reprendre son œuvre et de lui communiquer sous l'ébauchoir un nouveau frémissement de vie silencieuse, avant la cuisson.

C'est ainsi que la terre cuite originale de *la Danse* ne diffère pas uniquement du groupe de pierre par ce peu de draperie qui voile la fougueuse nudité d'une bacchante, mais surtout par un accent nouveau, par une autre atmosphère plastique qui la transfigure à nos yeux et la purifie sans la refroidir. Déjà, dans la salle du Jeu de Paume, au printemps de 1912, la terre cuite de *la Danse* nous proposait une poésie très supérieure à la pierre inachevée du groupe fameux de l'Opéra : même joie mouvante et dionysiaque, en cette ronde de jeunes beautés nues, enlacées autour d'un Génie du rythme, même feu dans leur beau rire ombragé de pampres et de fleurs; mais, ici, l'emportement ne devient-il pas moins charnel par la seule vertu d'une ligne moins opulente et plus calme ? Un souffle de jeunesse idéalise ce groupe merveilleux; nous ajoutions, l'an dernier[1] : sa place est au Louvre. Il faut souhaiter aujourd'hui que la France retienne cette pièce *unique* à tous égards.

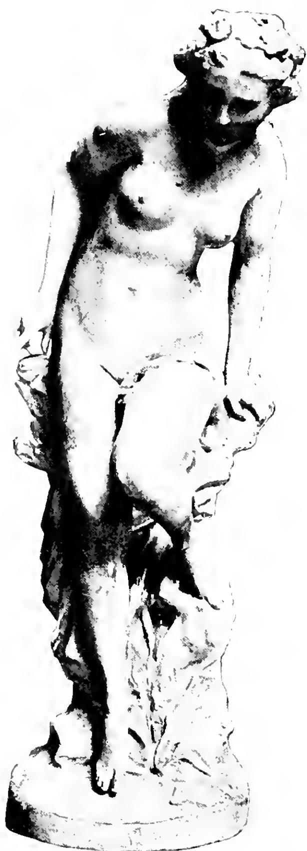
Aussi bien, l'auteur avait brisé le moule « à bon creux », après avoir insufflé de verve une vie nouvelle à son œuvre maîtresse qui restera comme le chef-d'œuvre le plus involontairement symbolique du Second Empire; et la même année que le groupe de *la Danse*[2], Carpeaux avait pareillement repris son *Ugolin*[3] : pièce également unique et véritablement

1. Voir le n° 545 du *Bulletin* (18 mai 1912), p. 160.

2. La terre cuite du groupe de *la Danse* figura à l'exposition de la Royal Academy (Londres, mai 1874), à la Centennale de 1900, à l'exposition des Tuileries, en 1912.

3. La terre cuite du groupe d'*Ugolin* figura à l'Exposition universelle de Vienne, en juin 1873, à l'exposition Carpeaux (École des Beaux-Arts, 1894), au Salon d'automne (1907), à l'exposition des Tuileries (1912).

originale par les accents nouveaux qu'elle montre et que ne possède pas le bronze émouvant du Louvre, *Ugolin* marquait la première étape d'une brève et brillante carrière dont *la Danse* est le rayonnant apogée ; *Ugolin* rappelait l'aube laborieuse et douloureuse d'une magnifique journée dont *la Danse* était le soir enivrant : à son insu, l'artiste prématurément consumé par son génie rapprochait, en 1873, les deux sommets différemment lumineux de son œuvre. A l'Exposition universelle de Vienne, au mois de juin de la même année, la terre cuite d'*Ugolin* redisait « le premier grand succès » de l'artiste, tandis qu'au mois de mai de l'année suivante, la terre cuite de *la Danse* obtenait une vogue soudaine à Londres, à l'annuelle exposition de la Royal Academy : mais, en dépit de cette double réussite, Carpeaux ne voulut point se séparer de ces deux grandes pièces, qui n'ont plus quitté son atelier que pour de très courts séjours à quelques exhibitions parisiennes.



J.-B. CARPEAUX. — LA FRILEUSE.
Marbre

Aussi plastiquement beau, mais isolé dans sa blancheur blonde, *le Génie de la Danse*, qui figurait à l'exposition de Bagatelle, en 1912[1], est le plâtre original de la haute figure autour de laquelle tourbillonne la ronde des bacchantes. Ce plâtre fut établi en 1872 : encore une fois, l'auteur avait repris son œuvre. « Si les chairs avaient été aussi bien exécutées que dans le modèle, si quelques finesses étaient venues adoucir de

1. Voir le nº 550 du *Bulletin* (29 juin 1912), p. 199

brutales indications, le groupe de *la Danse* », écrivait Charles Garnier[1], « aurait moins encouru le reproche de vulgarité » ; c'est, au contraire, par une sorte de spiritualité dans le frisson figé de la matière incolore, par cet accent de vérité synthétique et supra-sensible où la statuaire antique avait plus paisiblement excellé, que se distingue le plâtre du Génie svelte et gaiement dominateur, pour lequel avait posé, dans cet atelier même, le menuisier Sébastien Virat, dit Apollon. Ce plâtre original, grandeur nature, est le modèle idéalisé par le maître du mouvement.



J.-B. CARPEAUX.
BACCHANTE AUX LAURIERS.
Plâtre original.

Si *le Génie de la Danse* exprime et résume toute la sémillante allégresse du Second Empire, heureux de proclamer la réhabilitation de la chair au nom d'un aimable paganisme adouci par un sourire de notre XVIIIe siècle, le plâtre original du délicieux groupe plus suavement païen, *Daphnis et Chloé*, semble une idylle au lendemain d'une fête : et n'est-ce pas le songe printanier d'un automne précoce? Conçu, puis commencé vers la fin de l'année terrible, l'ouvrage date de 1873 et précède d'un an le joli marbre amoureusement caressé, qui figure à Londres, auprès d'un Canova moins tendre, en la galerie de lord Ashburton. Le roman grec de Longus n'a pas tant de candeur, et Clodion ne connaissait point cette naïveté dans la passion : le beau rire éveillé de la jeune écouteuse, son instinctive coquetterie de femme qui sourit à l'amour naissant fait le plus fin contraste avec la tendresse timide d'un aveu lentement chuchoté : « Je lui parlai si bas qu'elle m'entendit » ; mieux que tous les distiques de l'antique Anthologie, la douce pensée d'un moderne « amoureux d'art[2] » suffirait à caractériser

1. Voir Ch. Garnier, *le Nouvel Opéra*. Paris, 1881.
2. Jean Dolent, dans un de ses derniers recueils de pensées.



J.-B. Carpeaux. — Les Trois Grâces.

Bronze.

cette fraîcheur d'âme et de forme. Et celui dont l'ébauchoir obtient de pareilles délicatesses, c'est le même qui s'exaltait devant le tourbillon radieux de *la Danse* ou la sombre souffrance d'*Ugolin*, c'est l'émule français de Michel-Ange et de Rubens, qui réalisait, au péristyle de l'Opéra, « le chef-d'œuvre de la sculpture tumultueuse » !

On n'a pas encore assez fortement senti ces oppositions qui se fondent dans l'âme vibrante d'un artiste complexe comme la vie qu'il adore : ses statuettes se présentent à propos pour nous rappeler le continuateur indépendant de notre XVIIIe siècle, le plus français de nos siècles d'art et de pensée ; la force le cède à la grâce, avec *la Frileuse*[1], aussi subtile de geste et d'épiderme dans le plâtre original, daté de Londres, 1871, que dans le ravissant petit marbre dont l'auteur mutila l'avant-bras gauche dans un transport de sa fièvre ; et les professionnels de la statuaire de genre qui refleurissait avec les élégances alexandrines du Second Empire n'ont pas égalé non plus la réduction de la *Flore*, première épreuve préparée pour la fonte, ni le groupe *Frère et Sœur*, qui date, comme *la Frileuse*, du séjour à Londres vers la fin de l'année terrible, ni *la Pêcheuse de vignots*, marbre signé : « J.-B. Carpeaux, Dieppe, 1874 ». Dès la fin de la période romaine, *la Jeune fille à la coquille*, sœur mutine du célèbre *Pêcheur napolitain* (1864), annonçait, non loin d'un *Ugolin* colossal, cette rénovation du sourire ; et, sept ans plus tard, si curieusement accroupie dans sa douleur, la tête mystérieusement penchée sur le genou qui plie, la petite *Ève après la faute* apparaît comme un trait d'union menu, mais saisissant, entre l'ancêtre Michel-Ange et M. Rodin.

C'est encore à notre XVIIIe siècle français que se rattache un harmonieux groupe de bronze, intitulé : *les Trois Grâces ;* le modèle plâtre est au musée de Copenhague, et le plâtre que nous trouvons dans l'atelier Carpeaux est une épreuve retouchée par l'auteur, qui rêvait d'en faire un surtout de table pour sa jeune femme ; on reconnaît dans ces très modernes Charites les sœurs des bacchantes couronnées de pampres ou de lauriers qui personnifiaient, au déclin du Second Empire, l'apothéose violente de *la Danse ;* mais les attitudes se sont calmées comme les sourires, et l'héritier français de Rubens a mis la sourdine à sa voluptueuse et lyrique ivresse : c'est de Watteau, son compatriote, qu'il semble ici se réclamer de préférence, — de

1. Le petit marbre de *la Frileuse* figurait à l'Exposition des Tuileries (1912).

Watteau dont son ébauchoir avait déjà ressuscité d'instinct la subtile silhouette, et dont les nus moins plantureux ont peut-être inspiré le galbe apaisé de ces *Trois Grâces*. Au surplus, dans sa pondération, la triade est une preuve opportune en faveur du goût d'un maître audacieux que ses admirateurs eux-mêmes ont trop longtemps emprisonné dans l'irréflexion violente et vulgaire. Un compatriote de Watteau se devait de nous rapprendre que le goût n'est pas incompatible avec le génie.

Aussi bien, le plus matériel des arts en est le plus idéal; et dépourvu de tout attrait de patine ou de palette, le modèle plâtre, en sculpture, encore plus vivement que l'esquisse, en peinture, nous autorise à pressentir ce qu'il y a d'âme latente dans l'abstraction volontairement décolorée de la forme : témoin *la Ville de Valenciennes défendant la Patrie*, réduction du haut-relief qui décore l'hôtel-de-ville de la cité natale de Carpeaux, et *S. M. l'Impératrice Eugénie protégeant les Orphelins et les Arts*, maquette d'un groupe allégorique, qui fut très remarquée à l'exposition de 1912.

« Tout peut être symbole » : Obermann le devinait, quand il apercevait, par les yeux de Sénancour, que « l'harmonie du monde est dans l'expression d'un regard », que « la grâce de la nature est dans le mouvement d'un bras »; et sans recourir aux froides conventions de l'allégorie, le langage muet de la forme ne parle jamais plus éloquemment qu'au fond de deux prunelles trouées par la conventionnelle ingéniosité du statuaire : un masque animé peut en dire plus que toutes les harmonieuses gesticulations d'un groupe, et Carpeaux le savait. Une étude, encore inédite, sur le sourire dans l'art serait fatalement incomplète sans un chapitre portant le nom de Carpeaux : après l'antique ironie du Faune, après l'amoureuse magie de Léonard et de Prud'hon, son adorateur, après la malice de La Tour et le pétillement capiteux de Clodion, le statuaire des Rieuses napolitaines et des espiègles Bacchantes a découvert un mode nouveau dans le mystère du sourire; inutile de détailler ici la série connue de ses bustes décoratifs que nos ancêtres auraient appelé des « têtes d'expression » : la passion de Carpeaux pour le mouvement de la vie s'est livrée tout entière dans le modelé joyeux d'un visage; mais, parmi ces rires étincelants ou ces frais sourires, qui divinisent la matière à force de l'humaniser, le calme ou la mélancolie ont obtenu leur part : une *Mater dolorosa*, témoignage imprévu de la ferveur de Carpeaux, tel

galbe discret de *la Candeur*, buste encore plus inattendu dans le bel emportement de son œuvre et daté de 1869, introduisent deux « expressions » particulières en ce musée de la Joie.



J.-B. Carpeaux. — Watteau.
Maquette originale du monument de Valenciennes.

Ces recherches d'expression décorative et symbolique revêtent parfois un caractère ethnique : c'est en méditant longuement le vaste projet de la Fontaine du Luxembourg, *les Quatre parties du monde soutenant la Sphère*, que le moins improvisateur des génies ardents entreprit, pour documenter son rêve, les bustes du *Chinois*, incarnant l'Asie, et de *la Négresse* [1], personnifiant l'Afrique; et l'immédiat succès de ce buste, accompagnant au Salon de 1869 l'admirable effigie de bronze de *M. Garnier, architecte*, fut exceptionnellement unanime dans la critique : Paul de Saint-Victor et Théophile Gautier délaissaient d'emblée le beau rêve antique pour admirer dans ces traits déprimés et bouffis quelque chose de supérieur encore à la pure beauté formelle, c'est-à-dire l'aveu d'un sentiment profond ; cette tête levée vers le ciel que son regard implore exhalait la majesté d'un symbole, et ce symbole apparaissait auguste sous cette face

1. Exposition Carpeaux (1894), Salon d'automne (1907), Exposition des Tuileries (1912).

brutale, puisque c'était celui de l'esclavage et de la douleur. Ici, Carpeaux triomphait, en subordonnant l'allure décorative à l'expression d'une fièvre cachée.

Or, ce ne sont pas seulement les « types inférieurs », mais pittoresques par leurs déformations mêmes, que l'artiste inquiet et scrupuleux savait élever à la dignité de l'art et, qui plus est, du grand style ; et les portraits les plus individuels prenaient sous ses doigts cette verve grandiose qui perpétue le mystère d'un visage et reflète le secret d'une âme. Un portraitiste sans rival, tel fut avant tout celui qui manifestait dans ses groupes l'imagination la plus exubérante et dans ses statuettes la coquetterie la plus délicate : en abordant le problème capital de la physionomie, cette musique muette qui passe en gardant l'énigme de ses contours ondoyants et divers, le créateur de *la Danse* enivrante et du tragique *Ugolin* pouvait oublier pour toujours l'antiquité tourmentée du *Laocoon*, l'Italie grandiloquente de Michel-Ange et du Bernin, les Flandres italianisantes et charnelles de Rubens : car c'est encore au XVIII[e] siècle français des bustes ardents que le rattachait sa passion native pour la nature autant que la divination de son temps. « Un Largillière en marbre », telle est l'image élogieuse qui revient le plus habituellement sous la plume des salonniers.

Mais, ici, le problème se complique : en effet, pour être un grand portraitiste et renouer aussi galamment la plus sûre tradition française, il ne suffirait guère d'adorer assez religieusement la nature pour vouloir en éterniser les apparences sur la toile ou dans la glaise ; il faut encore et surtout deviner l'âme sous la forme. Or, comment le fils d'un maçon de Valenciennes a-t-il pu devenir sans effort l'interprète de l'élite la plus brillante du Second Empire ? A quelle source a-t-il puisé le don de comprendre aussitôt l'aristocratie permanente ou l'élégance éphémère ? En face d'un visage dédaigneux de jeune duchesse ou d'impératrice, il lui fallait de toute nécessité, pour être véridique, se montrer poète ; or, on naît poète, et c'est là, sans doute, l'explication la plus plausible, quoique toujours mystérieuse, de Carpeaux portraitiste.

Ainsi rêvons-nous à loisir devant une série de bustes qui retiennent, dans leur terre cuite patinée ou dans leur plâtre jauni, tout le passé d'une âme disparue : l'ordre des dates appelle d'abord *la Palombella*, gracieux souvenir de jeunesse, daté de Rome, 1856 ; puis *M[lle] Benedetti* (Saint

Gratien, 1862), tout le charme virginal d'une époque dont Mlle Fiocre sera la grâce gamine et la duchesse de Mouchy, la grâce fière[1]; ensuite *M. Édouard André* (1863), un portrait précis dont la place est au musée nouveau qui porte ce nom; *S. A. la princesse Mathilde*, étude préparatoire, d'une vérité profonde, pour le célèbre et hautain buste qui règne au musée du Louvre et qui figurait au Salon de 1863; le peintre *Eugène Giraud*, le professeur de la princesse, robuste et narquois, avec sa barbiche militaire et sa chevelure de rapin; *S. M. l'impératrice Eugénie*, épreuve en terre cuite patinée, qui rappelle les mésaventures et la victorieuse obstination de l'artiste au palais de Compiègne, en 1866; le *Marquis de la Valette*, daté de la même année; l'*Amiral Tréhouard*, le héros d'Obligado, dont Carpeaux fit le portrait pendant le siège, quand il quitta, sous les obus, son atelier d'Auteuil pour se réfugier chez son beau-père, le général vicomte de Montfort, gouverneur du Luxembourg; le plâtre, conservé dans l'atelier, garde une vivacité d'accent qui manque au marbre du musée de Versailles.



J.-B. CARPEAUX. — LA CANDEUR.
Plâtre original

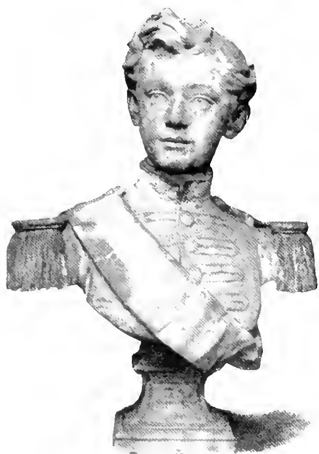
L'histoire contemporaine est écrite sur un visage plus morne : daté de « Chislehurst, 13 janvier 1873 », le buste à l'antique de *S. M. Napoléon III* évoque le voyage précipité de l'artiste à l'instant de la dernière maladie de l'empereur en exil et le travail repris de souvenir après la veillée funèbre, — ce qui n'enlève rien à la ressemblance psychologique de l'auguste modèle[2]. La même année, le buste plus familier de *M. Grévy* nous

1. Le plâtre original du buste de *Mlle Fiocre* est au Louvre; celui de la *duchesse de Mouchy* se voit au musée de Valenciennes.

2. Le plâtre original est au Louvre; le buste de l'atelier Carpeaux est une terre cuite originale.

parle plus nettement encore du caractère franc-comtois de l'original : la statuaire romaine n'a jamais dépassé ce réalisme transfiguré par l'expression. De 1875, enfin, date le portrait plus volontairement romantique du peintre *Bruno Chérier*, l'élève oublié d'Orsel et de Périn, qui survit grâce à la fidèle amitié de son portraitiste.

Une princesse russe anonyme, le Prince impérial en grenadier, premier projet pour l'admirable statue du Prince en costume moderne, avec son chien Néro, M. et Mme Turner, d'autres bustes encore qui ne feront point partie de la vente, nous communiquent pareillement, dans leur diversité, cette impression de l'âme visible sur les plans vibrants de la matière ; et comme tout portrait ressemble d'abord au portraitiste, c'est le génie même de Carpeaux que cette série silencieuse nous dévoile, avec son grand amour de la chair expressive, sa foi juvénile dans la nature inspiratrice et dans son art, son exaltation qui n'altérait point sa conscience, ses raffinements d'analyse et ses emportements de métier, — superbe amalgame de contemplation patiente et d'invention pathétique dans la splendeur même du sourire et de la joie de vivre. Que le poète de la chair rivalise avec « le bloc de Michel-Ange » ou « la miette de Cellini », cette variété de dons et de sujets n'en manifeste que plus curieusement l'unité d'un tempérament fougueux, mais scrupuleux, servi par une éducation complète autant que par sa constante émotion devant les plastiques secrets de la nature. Après une dernière visite à l'atelier du boulevard Exelmans, où le plâtre et la terre ont conservé plus d'accent que le marbre, on comprend mieux ce frémissement de la main qu'engendrait l'enthousiasme d'une âme d'observateur, mais que dirigeait et nuançait, au gré des heures



J.-B. CARPEAUX.
LE PRINCE IMPÉRIAL EN GRENADIER.
Plâtre original.

de travail, la flamme consciente et souveraine d'une candide volonté.

La volonté! Tel est un des caractères dominateurs qui se trouvent toujours sacrifiés par la critique au don charmant de l'improvisation ; caractère capital, pourtant, dès qu'on parle d'un pareil fils de son propre effort! Que le sourire de son œuvre ne nous fasse pas illusion sur les luttes de sa vie! De cette carrière seule émane une protestation contre la légende d'un bonheur facile et rapidement conquis : depuis les tristes jours de la « petite école » de Belloc jusqu'à l'heure effrayante des derniers portraits où le moribond s'est vu comme un fantôme, on n'aperçoit qu'une âpre résistance à tous les obstacles qui pouvaient retarder son rêve ou l'asservir. Et cette intervention de la volonté se découvre aisément dans la diversité même de son œuvre, tour à tour puissante ou légère, dans ses compositions les plus ardemment dionysiaques, où le poète ne sait « si cette volupté n'est pas une pensée », dans ses innombrables travaux de modeleur, de dessinateur, de graveur et de peintre, qui constitueraient déjà tout un Musée Carpeaux, dans les fragments, enfin, de sa correspondance récemment publiée par ses derniers biographes : « J'ai à cœur, ami », disait-il, « de faire plus que mes forces, pour dire un jour à la postérité : *Voilà le produit de ma volonté*[1] ». N'avions-nous pas quelque raison d'affirmer que l'âme qui se réveille ainsi dans la mélancolique pénombre de sa demeure est le génie d'un Carpeaux méconnu?

RAYMOND BOUYER

1. Lettre datée de mars 1864 et publiée par M. Florian-Parmentier (*Carpeaux*, 1912).



BIBLIOGRAPHIE

Les Jardins de Versailles, par Pierre de NOLHAC. — Paris, Manzi Joyant et Cie, 1913, un vol. in-16, pl.

C'est un don précieux pour un érudit et un critique d'art, que d'être également un poète ! Rien n'est aride de ce qu'il touche. Rien n'est mort de ce qu'il étudie. Autant qu'un guide averti et sûr, il sera un guide charmant... De telles pensées viennent d'elles-mêmes à l'esprit lorsqu'on achève la lecture du nouveau volume de M. Pierre de Nolhac sur les jardins de Versailles. Ce n'est pas un livre d'érudition sévère, que ce commentaire historique d'une des beautés les plus illustres de l'ancienne France, mais, quoique destiné au grand public, il possède cet aspect de sécurité intime que donnent toutes les œuvres d'un véritable savant formé par les solides leçons de la science moderne. Que de grâces pourtant, et si noblement françaises, parent cette science impeccable ! et que je sais de gré à l'auteur de la *Bibliothèque de Fulvio Orsini* d'être le chantre des *Poèmes de France et d'Italie*.

Les lecteurs de la *Revue* n'ont pas oublié l'étude que M. de Nolhac y publiait, l'an dernier, sur les sculptures du Parterre d'eau : ils la retrouveront, à peine modifiée, dans ce volume, où l'auteur, avec la même méthode claire et rigoureuse, et le même ton si simplement séduisant, promène le lecteur de fontaine en fontaine et de bosquet en bosquet dans toute l'étendue de ce parc créé par Le Nôtre, et décoré de sculptures précieuses par la pléiade de statuaires de dirigeait Le Brun. Cette indication suffit pour montrer l'intérêt de ce volume, que voudront avoir dans leur bibliothèque non seulement tous les « amis de Versailles », mais tous ceux en général que touchent des chefs-d'œuvre commentés dans une belle langue. — J. F.

Murillo, par August. L. MAYER (Collection des *Klassiker der Kunst*). — Stuttgart et Leipzig, Deutsche Verlagsanstallt, in-8°, pl.

La publication d'un volume consacré à Murillo, dans la collection si utile des *Klassiker der Kunst*, vient à son heure, au moment où un mouvement de réaction se dessine, à juste titre, contre le discrédit immérité dans lequel était tombé en ces dernières années le maître de Séville, naguère placé au premier rang des peintres espagnols. Certes, ç'eût été répondre davantage au goût du jour, que de faire suivre le Velazquez, précédemment paru dans la même collection, d'un Goya ou d'un Greco ; mais le choix de Murillo n'est pas pour nous déplaire, car en même temps qu'il constitue un acte de réparation envers un artiste, à la fois très célèbre et très mal connu, il nous vaut un livre qui nous manquait tout à fait.

Ce livre, nul mieux que le Dr. A. Mayer, l'auteur de l'*Histoire de la peinture à Séville*, n'était qualifié pour l'entreprendre. L'ouvrage qu'il nous donne est parfait à

tous égards et laisse bien loin derrière lui le volume analogue, incomplet et mal ordonné, précédemment publié par A. Calvert dans les *Spanish Series*. On doit d'autant plus louer le Dr. Mayer d'avoir mené à bien un pareil travail que l'œuvre de Murillo, si abondant, est, il faut le reconnaître, assez monotone; aussi la classification en est-elle des plus ingrates. Sur quelque deux cent trente peintures que le Dr. Mayer reconnaît comme originales, environ deux cents sont des compositions religieuses, témoignant toujours du même esprit, quelle qu'en soit l'époque, alors que seulement dix-sept sujets de genre et une douzaine de portraits complètent cet œuvre, aussi considérable que peu varié. L'étude de la facture, au cours d'une carrière artistique qui va de 1641 à 1682, a seule permis à l'auteur de classer ce vaste ensemble.

Nul doute que ce travail de M. A. Mayer ne ramène l'attention sur l'auteur, actuellement trop délaissé, de *l'Immaculée Conception* de la vente Soult, considérée naguère comme le chef-d'œuvre des chefs-d'œuvre du Louvre, et placée comme telle au centre du Lalon carré. Aujourd'hui que l'école espagnole est si goûtée des amateurs, il est bon de rappeler qu'avec des moyens extérieurs moins violents, Murillo, — le Raphaël de son pays, — ne le cède en perfection technique à aucun de ses compatriotes. — Marcel Nicolle.

Saint-Pétersbourg, par Louis Réau. — **Stockholm et Upsal**, par Lucien Maury. (Collection des *Villes d'art célèbres*). — Paris, H. Laurens, in-4°.

La populaire collection des *Villes d'art* s'augmente de deux excellents volumes, qui nous parlent de beautés septentrionales. On trouverait sans peine des affinités entre Saint-Pétersbourg et Stockholm : ce sont deux capitales du Nord moins caractéristiques qu'imposantes, moins riches en monuments d'un art autochtone qu'en palais imités de ceux de France et d'Italie; mais la perfection de ces monuments, et la majesté de ces deux villes, l'une baignée par un fleuve immense, l'autre posée sur de vastes eaux, leur donnent un attrait que M. Réau et M. Maury ont fait ressortir avec autant d'ingéniosité que de goût. Et puis, il y a à Saint-Pétersbourg le Musée de l'Ermitage, dont M. Réau décrit les richesses avec son talent nourri de science et de critique: tous les amis des chefs-d'œuvre doivent lire les pages qu'il a consacrées à cette collection prodigieuse.

N'oublions pas d'ailleurs que si Stockholm ne possède pas une galerie aussi célèbre, son Musée national contient quelques joyaux sur lesquels M. Lucien Maury a écrit d'intéressantes pages : un étonnant Rembrandt, un Titien, des esquisses de Tiepolo, d'excellents Hollandais, un Boucher aux tons roses d'une délicieuse élégance de coloris, trois charmants Lancret, trois Nattier, et surtout un des plus admirables Chardin qu'on puisse voir : la célèbre *Toilette du matin*. Il suffit sans doute de citer ces noms pour montrer l'importance du musée que possède la cité des eaux de ce royaume du Nord. — J. F.

Menars, le château, les jardins et les collections de Mme de Pompadour et du Marquis de Marigny, par le Dr Frédéric Lesueur. — Blois, imp. de R. Berton, in-8°, pl.

Parmi les châteaux des bords de la Loire, Menars est à coup sûr le plus mal connu et le plus négligé des touristes. Pourtant la noble ordonnance de ses bâtiments, la

charmante disposition de ses jardins étagés, descendant jusqu'au fleuve, enfin le souvenir de Mme de Pompadour, tout cela devrait suffire à lui attirer des visiteurs. Il est juste d'ajouter que les historiens n'avaient rien fait jusqu'ici pour venir en aide aux curieux, puisque le livre de M. F. Lesueur est la première étude complete sur le château de Menars et ses collections.

Cette premiere étude est, d'ailleurs, définitive : on y trouvera l'histoire de ce beau domaine, depuis le temps de Guillaume Charron, son premier occupant connu, au XVIIe siècle, jusqu'à ces toutes dernières années; et cette histoire, exposée de la façon la plus agreable, est à chaque pas appuyée sur les documents les plus solides et les plus sûrs. La partie la plus intéressante de l'ouvrage est naturellement celle qui correspond au temps de la splendeur du château: acheté par la Marquise de Pompadour, en 1760, légué par elle à son frère le Marquis de Marigny, qui le conserva jusqu'à sa mort, en 1781, Menars reçut alors une merveilleuse décoration. Grâce aux plans et devis analysés par M. Lesueur, on verra quelle part Gabriel et Soufflot prirent à la construction des bâtiments et à l'aménagement des jardins; grâce aux inventaires, on retrouvera la trace des peintures de Boucher, de Tocqué, de J. Vernet, des sculptures de Pigalle, d'Adam aîné, de G. Couston et de bien d'autres artistes, — tous ces chefs-d'œuvre vendus en 1881, par suite d'une regrettable négligence de l'administration des Beaux-Arts, et dont M. Lesueur reproduit quelques-unes dans son excellente monographie. — E. D.

Portraits antiques, par Antoine HEKLER. — Paris, Hachette et Cie, 1913, un vol in-4°, pl.

Cet important volume ajoute aux classiques volumes de M. Bernoulli sur l'iconographie grecque et romaine le secours d'une illustration très abondante. Pour l'étude de l'art du portrait, chez les anciens, ou pour toutes les questions touchant à l'iconographie antique, le livre de M. Hekler est desormais indispensable ; et, autant que ses planches, il faut louer l'introduction savante dont il les a précédées, et qu'on voudrait seulement plus etendue.

Cet ouvrage, si richement illustre, n'epuise pas, du reste, le tresor des beaux portraits que nous a légués l'antiquité. On pourrait reprocher surtout à l'auteur d'avoir donné trop peu de place aux portraits monetaires, et d'avoir cependant glissé parmi ceux-là un *faux* célèbre, le portrait d'Alexandre, des médaillons dits d'Aboukir (musée de Berlin). Mais ces légers reproches n'empêchent point le volume de rester le plus bel album de portraits, où nous puissions admirer le noble et penetrant réalisme dont firent preuve presque tous les sculpteurs de la Grece et de Rome. — J. F.

L'Art de notre temps. Daubigny, par Jean LARAN. — Paris, Librairie centrale des Beaux-Arts, un vol. in-16, 48 pl.

Voici un précieux volume, qui plaira à tous les admirateurs du grand paysagiste. Jamais on n'avait reuni, jusqu'ici, un aussi grand nombre de reproductions d'œuvres du maitre, et l'on avait peine a trouver les meilleurs de ses tableaux, si disperses

aujourd'hui. Les 48 planches réunies en ce livre et finement commentées par M. Laran, remédient dans la mesure du possible à cette dispersion, dont souffrent tant de chefs-d'œuvre. Mais il y a plus : Daubigny, si sincère artiste qu'il fût, accepta souvent de peindre des toiles de commande où son talent s'est mal exprimé, mais qui lui permettaient de gagner sa vie et de mettre les siens à l'abri de la misère. Or, pour bien connaître le peintre, il est nécessaire de savoir distinguer entre les chefs-d'œuvre exécutés avec amour en face de la nature et ces trop nombreux « bords de l'Oise » ou ces médiocres « mares aux canards » brossés « de chic » pour les marchands. M. Laran a facilité cette distinction à tous ceux qui cherchent à bien connaître Daubigny, en n'accueillant dans son volume que les plus sincères, les plus significatifs des paysages du maître. Son ouvrage constitue donc le meilleur des points de départ pour étudier ce maître, qui non seulement a créé tant d'œuvres admirables, mais est reconnu en outre comme le père des impressionnistes. Si l'on note que le livre de M. Laran commence par une substantielle biographie, on se rendra compte de l'extrême intérêt qu'il présente pour tous les admirateurs de Daubigny. — J. F.

Palettes d'artistes, par Abel Letalle. — Paris, E. Sansot et Cie, 1912, un vol. in-4°, 5 pl.

L'idée est ingénieuse d'étudier les meilleurs peintres contemporains d'après leur palette. C'est la confidente silencieuse de leur travail : et, sans doute, nous donnerions beaucoup pour connaître celles de Titien, de Corrège, de Van Dyck ou de Velazquez, ainsi que, grâce à M. Abel Letalle, nous connaissons celles de Delacroix, de Corot, de Daubigny, de Courbet, d'Hébert, d'Harpignies, de Puvis, de Pissarro, de Thaulow ou de Ziem. Pour dire l'importance de ce livre, ne suffit-il pas de citer ces noms ? Sans doute, et nous ajouterons seulement que l'auteur a décrit ces *palettes*, qui ont été exposées en 1911 à la Galerie Georges Petit, avec une minutie et une sincérité qui confèrent à son travail une valeur documentaire. — J. F.

Dictionnaire répertoire des peintres depuis l'antiquité jusqu'à nos jours, par Mme Isabelle Errera. — Paris, Hachette et Cie, 1913, un vol. in-16, 715 p., cart.

Est-il besoin d'insister sur l'utilité de cet ouvrage, dépouillé d'ornement, mais exécuté avec tant de science, de patience et de sens pratique ? Voilà un manuel que tous les amis de l'art devront avoir sur leur table de travail. Il ne donne que les nom et prénoms, la patrie, les dates de la vie et de la carrière de chaque peintre, mais il les donne pour plus de 30.000 artistes de tous les temps (jusqu'au déclin du XIXe siècle), et il les donne avec une rare exactitude. Ce n'est pas que nous n'y ayons noté quelques erreurs ni quelques omissions : l'auteur, par exemple, n'a pas rectifié la date de naissance de Botticelli telle que l'a établie M. Mesnil, et l'on chercherait en vain dans son livre deux Sperandio, qui ont peint l'un et l'autre, quoique leurs peintures aient disparu, et dont la critique italienne s'est assez longuement occupée... Mais je m'en voudrais de rechercher avec un inutile souci quelques légers reproches qu'on serait en droit de faire à l'auteur : il est impossible d'accumuler une telle masse de renseignements sans risquer quelque oubli. Ce qu'on doit affirmer, c'est

que dans cet ouvrage, la part d'erreur est réduite au minimum : il faut donc remercier Mme Errera de nous avoir donné un outil de travail aussi précieux. — J. F.

Le Beau Jardin, par Paul Acker. — Paris, Plon-Nourrit et Cie, un vol. in-16.

Ce volume pieusement écrit par un Alsacien sur l'Alsace, — le « beau jardin » de Louis XIV —, séduira tous ceux qui ont le goût des choses d'autrefois. Les amis de l'art y trouveront en outre des pages instructives et pénétrantes sur Mathias Grünewald et Martin Schongauer, ces gloires si différentes, mais toutes deux si hautes et si vivantes, de la peinture alsacienne et rhénane. — J. F.

LIVRES NOUVEAUX

— *Manuel d'archéologie préhistorique, celtique et gallo-romaine*, par Joseph Déchelette. Tome II. *Archéologie celtique ou préhistorique*. — Paris, A. Picard, in-8°, fig., 15 fr.

— *Les Porcelaines bordelaises. Notice historique sur une manufacture de porcelaine à Bordeaux, sous Louis XVI*, par Ernest Labadie. — Bordeaux, A. Mollat, in-8°, pl., 12 fr.

— *Panneaux décoratifs et tentures murales du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe siècle*. Précédé d'une étude sur la décoration murale, par Pierre Gusman. — Paris, Ch. Massin, in-fol., 34 pl., 50 fr.

— *Bibliothèque de l'art décoratif. L'Ameublement français sous Louis XV*, par Henri Clouzot. — Vincennes, les Arts graphiques, in-4°, pl. en noir et en coul., 6 fr.

— *Manuel d'archéologie américaine. Amérique préhistorique, les civilisations disparues*, par H. Beuchat. Préface de M. H. Vignaud. — Paris, A. Picard, in-8°, 249 fig., 15 fr.

— *Vieux hôtels de Paris. 8e série. Hôtel Lambert de Thorigny*. Notice historique et descriptive, par J. Vacquier. — Paris, F. Contet, in-fol., 68 pl., 60 fr.

— *L'Art social*, par Roger Marx. Préface par Anatole France. — Paris, E. Fasquelle, in-16, 3 fr. 50.

— *Les Jardins de Versailles*, par Pierre de Nolhac. — Paris, Manzi, Joyant et Cie, in-8°, 40 pl., 5 fr.

— *Le Vrai Rodin*, par Gustave Coquiot. — Paris, J. Tallandier, in-8°, 32 pl., 7 fr. 50

— *Les Masques et les visages à Florence et au Louvre, portraits célèbres de la Renaissance italienne*, par Robert de La Sizeranne. — Paris, Hachette, in-8°, 16 pl., 5 fr.

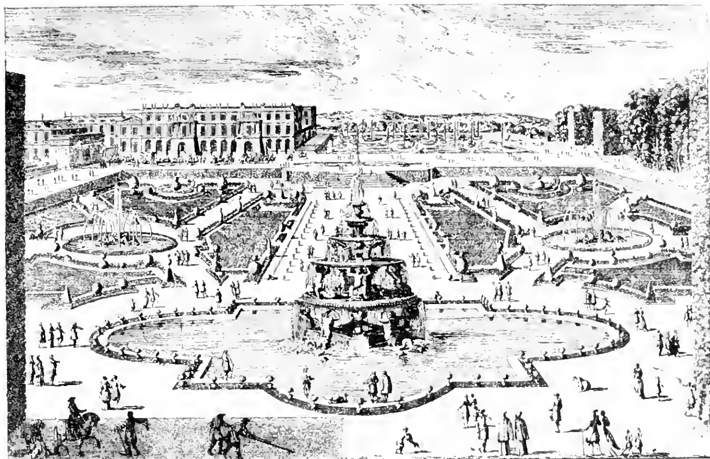
— *Les Dessins d'un enfant, étude psychologique*, par G.-H. Luquet. — Paris, F. Alcan, in-8°, 600 fig., 7 fr. 50.

— *Art et esthétique. Velazquez*, par Aman-Jean. — Paris, F. Alcan, 3 vol. in-8°, 24 pl., 3 fr. 50 l'un.

— *Le Velours*, par Henri Algoud. — Paris, C. Massin, in-4°, 52 pl., dont 12 en coul., 70 fr.

Le gérant H. Denis.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAUROI.



Jardins de Versailles : Vue prise de la Fontaine de la Pyramide.
D'après la gravure de Pérelle.

ANDRÉ LE NOTRE

André Le Nôtre est né le 12 mars 1613.

On a célébré, il y a quelques jours, le troisième centenaire de sa naissance, et inauguré son buste dans les Tuileries. On consacre des expositions de tableaux, de dessins et d'estampes à l'art des jardins. Déjà, en ces dernières années, ont paru quelques ouvrages d'histoire et de critique où sont étudiés l'œuvre et la vie du grand jardinier de Louis XIV. M. Jules Guiffrey a publié, dans le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* (année 1911), le testament et l'inventaire après décès d'André Le Nôtre et d'autres documents le concernant. Le même historien a fait paraître, dans la collection des *Grands Artistes*, une excellente biographie de Le Nôtre. Dans son livre, *les Jardins de l'intelligence*, où il a essayé de composer une philosophie du jardin

français, M. Lucien Corpechot a utilisé des renseignements très intéressants qu'a réunis M. Charles Gosselin, arrière-petit-neveu de Le Nôtre. Dans la *Revue de l'histoire de Versailles et de Seine-et-Oise* (année 1912, n° 1), M. G. Gabillot a mis au jour quelques pièces inédites, entre autres le contrat de mariage de Le Nôtre; et dans la *Gazette des Beaux-Arts* (avril 1913), il a passé en revue les divers portraits de l'artiste. Nous avons donc assez de documents et de récits pour nous faire une idée de l'homme, de ses goûts et de son esprit ; malheureusement, il reste encore beaucoup à découvrir, si l'on veut établir d'une façon précise quelle fut sa part dans la création ou la transformation des différents jardins où il a travaillé.

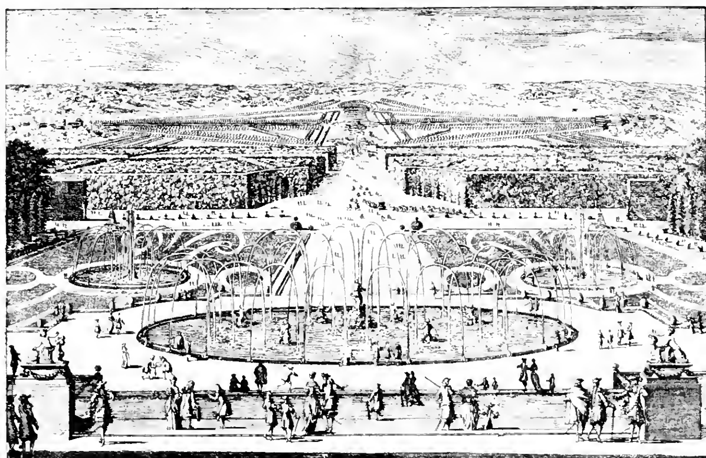
I

En 1572, Pierre Le Nôtre « jardinier, marchand de fruits », traite avec l'ordonnateur des bâtiments et des jardins du parc de la reine-mère « pour la bonne culture, fumer, amender en semences et entretinement de toutes façons, bien deument et continuellement six parterres des dits jardins, dont quatre d'hortolaiges, et les deux autres d'arbres ». Le fils de Pierre, Jean Le Nôtre, devient jardinier ordinaire du roi Louis XIII, après avoir travaillé sous Claude Mollet, premier jardinier. Il épouse Jeanne-Marie Jacquelin dont il n'a qu'un fils, André, tenu sur les fonts de Saint-Roch par l'épouse de Claude Mollet. Deux des sœurs d'André épouseront des jardiniers, Pierre Desgots et Simon Bouchard, tous deux chargés de l'entretien des Tuileries. Cette filiation et cette parenté justifient la remarque de Charles Perrault, dans sa notice sur La Quintinie, remarque que M. Guiffrey a justement placée en tête de sa biographie de Le Nôtre : « C'est assurément un très grand avantage pour réussir dans une profession que d'être né de parents qui l'ont exercée ou qui l'exercent avec succès. Les préceptes alors se pratiquent presque sans peine ; et pour peu qu'on y joigne de nouvelles connaissances à celles dont on hérite, il est comme impossible de ne pas exceller au dessus des autres ». Et voilà tout le secret des œuvres admirables que réalisaient, jadis, presque à leur insu, des dynasties d'artistes ou d'artisans.

Le Nôtre, sans renier l'état de ses ancêtres, poussa plus loin son éducation artistique. Il entra dans l'atelier de Simon Vouet et peut-être

eut-il là l'occasion de voir des dessins et des estampes que le peintre avait rapportés de ses voyages, et où étaient représentés les plus célèbres jardins de l'Italie. Ce fut chez Vouet qu'il fit la connaissance de Le Brun, avec qui, plus tard, il devait accomplir les chefs-d'œuvre de Vaux.

Après la peinture, il étudia l'architecture, on ignore sous quel maître. Il y excella : des ouvrages comme les terrasses des Tuileries, les escaliers de Chantilly ou de Versailles sont de pure architecture ; d'ailleurs



JARDINS DE VERSAILLES : PARTERRE BAS ET BASSIN DE LATONE.
D'après la gravure de Pérelle.

nous savons que, sur les bâtiments, Louis XIV consultait le goût de son jardinier et suivait ses conseils.

Son père demanda pour lui la survivance de sa charge de jardinier ordinaire des Tuileries, et l'obtint le 26 janvier 1638.

Sur la première partie de sa vie et ses ouvrages de jeunesse, nous ne savons presque rien. Sa réputation commence avec les travaux que Fouquet lui fit exécuter à Vaux-le-Vicomte. Comme Le Brun, comme Le Vau, comme Molière lui-même, il passa du service de Fouquet à celui de Louis XIV. On sait combien fut solide et durable sa faveur auprès du roi,

Le Nôtre était un courtisan très habile et qui sut plaire au roi par sa familiarité. La bonhomie n'était pas, en général, la façon dont on usait pour s'assurer la grâce de Louis XIV. Elle réussit cependant à Le Nôtre ; mais il fut le seul de la cour auquel elle réussit.

Rien en lui qui sente le parvenu, le jardinier-gentilhomme. Jamais il ne renie ses origines. Le roi lui témoigne une estime et une confiance à déchaîner contre lui toutes les jalousies ; il lui veut donner des armes. On sait la réponse de Le Nôtre : « J'ai mes armes : trois limaçons couronnés d'une pomme de choux. Et, Sire, comment pourrais-je oublier ma bêche ? N'est-ce pas à elle que je dois les bontés dont Votre Majesté m'honore ? » Ses armes sont, en effet, à un chevron d'or accompagné de trois limaçons d'argent. Il n'y mit point sa bêche, mais jamais ne l'oublia. « Jamais, dit Saint-Simon, il ne sortit de son état ni ne se méconnut. » Dans son extrême vieillesse, un jour qu'il s'était rendu à Marly, il trouva le roi se promenant dans sa chaise roulante que traînaient des Suisses : le souverain l'invita à monter dans une petite voiture toute pareille et à l'accompagner : « Que dirait mon bonhomme de père, s'écria Le Nôtre, s'il me voyait dans un char auprès du plus grand roi de la terre ? »

Une anecdote contée par Dangeau et qui met en scène le roi, Le Nôtre et Louvois, va nous montrer les rapports de Louis XIV et de son jardinier. Je cite le texte sans l'abréger, car la scène est amusante :

« Le Roi, qui aimait à bâtir et qui n'avait plus de maîtresses, avait abattu le petit Trianon en porcelaine qu'il avait fait autrefois pour M[me] de Montespan, et le rebâtissait pour le mettre en l'état où on le voit encore. Louvois était surintendant des Bâtimens. Le Roi, qui avait le coup d'œil de la plus fine justesse, s'aperçut d'une fenêtre de quelque peu plus étroite que les autres ; les trémeaux ne faisaient encore que de s'élever et n'étaient pas joints par le haut. Il la montra à Louvois pour la réformer, ce qui était alors très aisé. Louvois soutint que la fenêtre était bien. Le Roi insista, et le lendemain encore, sans que Louvois, qui était entier, brutal et enflé de son autorité, voulût céder.

« Le lendemain, le Roi vit Le Nôtre dans la galerie. Quoique son métier ne fût guères que les jardins, où il excellait, le Roi ne laissait point de le consulter sur ses bâtimens. Il lui demanda s'il avait été à Trianon. Le Nôtre répondit que non. Le Roi lui ordonna d'y aller. Le lendemain,



il le vit encore : même question, même réponse. Le Roi un peu fâché, lui commanda de s'y trouver l'après-dinée même, à l'heure qu'il y serait avec Louvois. Pour cette fois, Le Nôtre n'osa y manquer. Le Roi arriva, et Louvois présent, il fut question de la fenêtre, que Louvois opiniâtra toujours de largeur égale aux autres. Le Roi voulut que Le Nôtre l'alla mesurer, parce qu'il était droit et vrai et qu'il dirait librement ce qu'il aurait trouvé. Louvois, piqué, s'emporta. Le Roi, qui ne le fut pas moins, le laissait dire, et cependant Le Nôtre, qui aurait bien voulu n'être pas là, ne bougeait. Enfin le Roi le fit aller, et cependant Louvois toujours à gronder et à maintenir l'égalité de la fenêtre avec audace et peu de mesure. Le Nôtre trouva et dit que le Roi avait raison de quelques pouces. Louvois voulut imposer, mais le Roi, à la fin trop impatienté, le fit taire, lui commanda de faire défaire la fenêtre à l'heure même, et, contre sa modération ordinaire, le malmena fort durement.

« Ce qui outra le plus Louvois, c'est que la scène se passa non seulement devant les gens des bâtimens, mais en présence de tout ce qui suivait le Roi en ses promenades, seigneurs, courtisans, officiers des gardes et autres, et même de tous les valets, parce qu'on ne faisait presque que sortir le bâtiment de terre, qu'on était de plain-pied à la Cour, à quelques marches près, que tout était ouvert, et que tout suivait partout. La réprimande fut forte et dura assez longtemps, avec les réflésions des conséquences de la faute de cette fenêtre, qui, remarquée plus tard, aurait gâté toute cette façade et aurait engagé à l'abattre.

« Louvois, qui n'avait pas accoutumé d'être traité de la sorte, revint chez lui en furie et comme un homme en désespoir. Saint-Pouange, les Tilladet et ce peu de familiers de toutes ses heures en furent effrayés, et, dans leur inquiétude, tournèrent pour tâcher de savoir ce qui était arrivé. A la fin, il le leur conta, dit qu'il était perdu, et que, pour quelques pouces, le Roi oubliait tous ses services qui lui avaient valu tant de conquêtes ; mais qu'il y mettrait ordre et qu'il lui susciterait une guerre telle qu'il lui ferait avoir besoin de lui et laisser là la truelle, et de là s'emporta en reproches et en fureurs. Il ne mit guères à tenir parole. Il enfourna la guerre par l'affaire de la double élection de Cologne ; il la confirma en portant les flammes dans le Palatinat et en laissant toute liberté au projet d'Angleterre ».

D'où l'on peut conclure que, sans l'erreur d'un maçon qui avait fait une des fenêtres de Trianon trop étroite de quelques pouces, la maison d'Orange ne fût pas remontée sur le trône d'Angleterre, le Palatinat n'eût pas été saccagé, le château d'Heidelberg n'eût pas été brûlé et la face du monde eût été changée... Mais revenons à Le Nôtre.

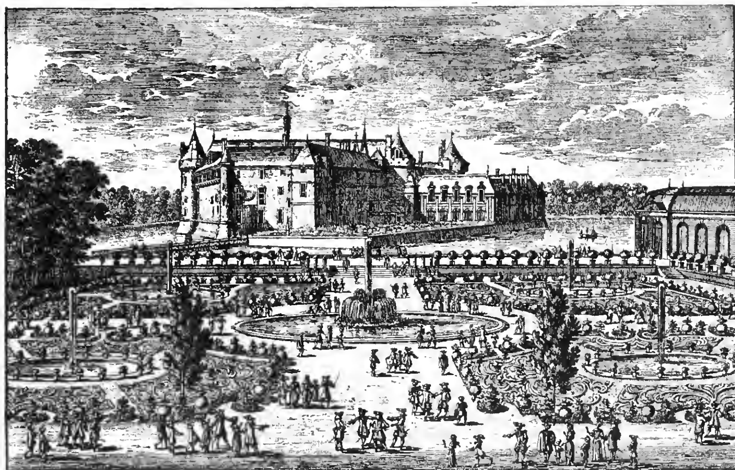
Après les récits de Saint-Simon et de Dangeau, le beau portrait de Carlo Maratti qu'on voit au musée de Versailles, va nous faire entrer plus avant encore dans l'intimité du personnage. Regardez : malgré la solennité de la perruque et la somptuosité de l'habit, l'homme y apparaît au naturel, souriant et ingénu ; le regard limpide traduit une âme droite, tranquille et naïve. Ce jardinier magnifique laisse voir sa certitude de créer les plus beaux jardins pour le plus grand monarque de l'univers, et cela sans une ombre de vanité, sans un soupçon de morgue.

De cette naïveté, on a cité cent traits dont le plus célèbre et le plus divertissant est le langage que Le Nôtre tint au pape Innocent X.

En 1679, il se rend à Rome en compagnie de la duchesse de Nevers. Le désir de voir les monuments romains et aussi celui de réprimander son petit-neveu Claude Desgots, dont la conduite à Rome lui donnait des inquiétudes, l'ont décidé à faire ce voyage. En outre, il est chargé par Colbert de diverses missions ; il doit rechercher s'il trouverait « quelque chose d'assez beau pour mériter d'être imité dans les maisons royales », donner son avis sur les règlements de l'Académie, examiner où en sont les ouvrages des artistes italiens qui travaillent pour le roi. Un jour, il est reçu au Vatican et montre au pape les plans de Versailles. Tant de canaux, de fontaines, de cascades, où l'eau est amenée de si loin par des conduits et des tuyaux, émerveillent Sa Sainteté. « Cela coûte donc des sommes prodigieuses ? interroge-t-elle. — Saint-Père, cela ne passe pas encore deux millions. » La surprise du pape enchante Le Nôtre qui s'écrie : « Je ne me soucie plus de mourir, j'ai vu les deux plus grands hommes du monde : Votre Sainteté et le roi mon maître. — Il y a une grande différence, le roi est un grand prince victorieux ; je suis un pauvre prêtre, serviteur des serviteurs de Dieu : il est jeune, je suis vieux. — Mon révérend père, réplique Le Nôtre en frappant sur l'épaule du pape, vous vous portez bien et vous enterrerez tout le Sacré-Collège. » Et il se jette au cou d'Innocent X, car c'est son habitude d'embrasser quiconque publie les louanges de Louis XIV.

Le lendemain, Desgots s'empresse d'écrire l'historiette à son ami Bontemps, premier valet de chambre du roi. La lettre est lue au petit lever.

Cette naïveté qui n'allait jamais jusqu'à la maladresse (Le Nôtre laissa à ses héritiers trente-cinq mille livres de revenu), s'assaisonnait d'une bonne grâce goguenarde et malicieuse. Nous ne possédons que quatre ou cinq billets de la main de Le Nôtre. Ils sont délicieux.



Jardins de Chantilly : Parterre de l'Orangerie.

D'après la gravure de Pérelle.

Voici comment il savait réclamer l'arriéré de ses appointements à Pontchartrain, contrôleur des finances, pour qui, du reste, il avait tracé le plan d'un parc :

« Vous avez eu la bonte, Monseigneur, de recevoir le plan général de Pontchartrain que vous avez trouvé assez bien fait et vous avez tesmoigné en estre content. J'é donné beaucoup de coups de plume, j'é fait plusieurs traits de diférentes façons ; je ne vous en demande qu'un seul de vostre belle main blanche, avec tous les tours et les contours quy sont nécessaires pour estre paye d'une ordonnance de 3.000 livres qu'il plaist au roi me donner tous les ans, par gratification du service que je rends aux bâtiments de la dernière année 1694... »

Ce n'était pas seulement pour tracer la ligne d'une allée ou le contour d'un parterre qu'il savait donner un « coup de plume ».

Autre supplique au même Pontchartrain (mai 1696) :

« Monseigneur, les amis sont les amis; j'en ay beaucoup qui me font meinte et meinte caresse, teste couronnée, principauté, cardinaux, archevesque, chancellier, premier président, intendant des finances et trésorier de l'épargne, mais, helas! Monseigneur, il n'y a que vous de véritable et bon amy qui me puisse faire donné et payé de cinq mil deux cent quatre-vingt livres. Vous ne sauriez employé ce beau nom de Pontchartrain et Philippeaux mieux que pour vostre très humble et très obéissant serviteur... »

Il me semble que maintenant nous connaissons tout le personnage et devinons le secret de sa constante fortune : une familiarité audacieuse, de la bonne humeur, un dévouement sans réserve au roi, de la modestie, et des finesses de paysan mêlées à des finesses de Parisien.

II

A quatre-vingts ans Le Nôtre se démet de toutes ses charges. Il veut « mettre une distance entre la vie et la mort ». Mais rien qui ressemble moins à une disgrâce que la retraite de ce vieillard chargé d'honneurs. En 1693, le roi le nomme chevalier de Saint-Lazare et lui signe un brevet de 6.000 livres de pension annuelle, reversible à sa veuve au jour de son décès. La même année, Le Nôtre fait présent au roi de tableaux et de sculptures dont la plupart se retrouvent aujourd'hui dans les galeries du Louvre.

Deux témoins nous ont retracé l'image du vieillard. Le premier est un petit garçon, Louis Bachaumont, qui demeurait au Grand Commun de Versailles, chez son grand-père, médecin du Dauphin. L'enfant aimait à courir dans les corridors de cet immense bâtiment. Lorsqu'il était en excursion hors du logis de son grand-père, il pénétrait souvent dans l'appartement occupé par M. Le Nôtre. « J'étais toujours caressé, écrivait-il plus tard, et bien venu. On me laissait la liberté de courir dans tout l'appartement, et tout m'était ouvert, jusqu'à son cabinet où ce bon vieillard s'amusait encore à dessiner, comme dans sa plus verte jeunesse. Le parquet était jonché de dessins de jardins, de parterres, de bosquets bien enluminés d'un beau vert qui souriait à mes jeunes yeux... Je voyais M. Le Nôtre produire comme par enchantement sous mes yeux des choses



Antoine Coysevox. — André Le Nôtre.

Buste marbre. — Paris, église Saint-Roch

produites avec une rapidité inconcevable ; je fus saisi d'admiration ; je passais les premiers moments à regarder faire avec une attention qui lui faisait plaisir. Bientôt je voulus faire comme lui, et lui demandai du papier et des crayons... Le bonhomme prenait grand plaisir et poussait la complaisance jusqu'à me fournir les exemples proportionnés à ma capacité, et, remarquant que j'étais plus susceptible aux figures qu'à autre chose, il se divertissait à me croquer des figures grotesques dans le goût de Callot ; c'était sa manière de dessiner les figures. Grand Dieu ! que ces figures me réjouissaient par leurs attitudes ordinairement risibles !... Le bon vieillard en riait aux larmes et j'en étais bien content. Mais, hélas ! pour mon malheur, ce plaisir ne dura guère... Son extrême vieillesse ne lui permettant plus de travailler, et de nouveaux favoris de Louis XIV ayant pris ou peut-être usurpé sa place, il se retira à Paris...[1] »

A Paris, Le Nôtre habitait dans sa maison des Tuileries, dont l'emplacement sera bientôt indiqué par une plaque commémorative : elle était située entre le pavillon de Marsan et l'endroit où s'élève l'effroyable monument de Jules Ferry. Cette maison renfermait de riches collections. Le cabinet de Le Nôtre était célèbre au XVIIe siècle. L'inventaire dressé après décès nous permet d'évaluer les œuvres d'art qui étaient entassées dans cette belle demeure : 139 tableaux, 49 marbres, 89 bronzes, 125 pièces de porcelaine, 4.500 médailles, 100 volumes d'estampes, des bijoux, des pierreries et quelques livres.

En 1698, Lister, un médecin anglais qui était venu passer quelques mois à Paris, rendit visite à Le Nôtre et décrivit l'intérieur du collectionneur. Le « vieux monsieur » reçut le visiteur avec beaucoup de civilité et le promena dans toute sa maison, dont l'étage supérieur était formé d'une pièce octogone surmontée d'une coupole. Lister revint à plusieurs reprises chez Le Nôtre. Une fois, celui-ci lui fit voir quatre armoires remplies de médailles, modernes pour la plupart. La conversation tomba sur le roi. Le Nôtre dit que Louis XIV se plaisait à regarder ces médailles, et il conta qu'il s'amusait à mettre sous les yeux du roi celles qui avaient été faites contre lui. Le vieux serviteur ne tarissait point sur l'humeur égale, la patience et le sang-froid de son maître. Dans ce même cabinet,

1. Bachaumont n'a pas recueilli ces souvenirs dans ses *Mémoires*. Ils ont été publiés en 1890 dans le *Magasin littéraire*.

l'Anglais vit des vases très rares, des porcelaines de Chine et une petite urne romaine : le verre était épais, lourd et d'un bleu d'eau de mer, les deux anses étaient des pieds d'animaux à quatre griffes...

Deux ans plus tard, « estant en parfaite santé grâce à Dieu, allant et venant par la ville à ses affaires », Le Nôtre se rendit chez son notaire, Me Clément, et « considérant qu'il n'y a rien de plus certain que la mort et rien de plus incertain que l'heure d'icelle, ne désirant en être prévenu sans avoir disposé de ses dernières volontés », il dicta son testament.

Ce testament achève de peindre la figure du bonhomme : Le Nôtre y règle ses affaires, ses aumônes, sa sépulture et ses libéralités avec la plus émouvante simplicité.

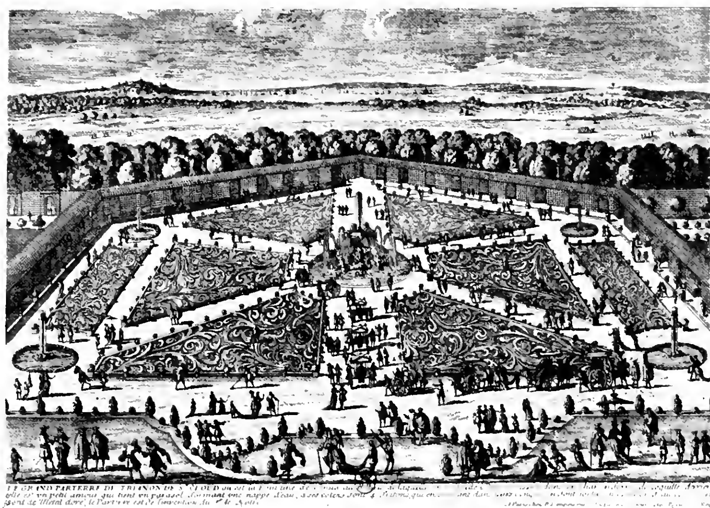
« Premièrement, dit-il, comme crestien, catholique, apostolique et romain, a recommandé son âme à Dieu, créateur du ciel et de la terre, à la bienheureuse Vierge Marie, sa mère, à saint André, son patron et à tous les saints et saintes du Paradis, implorant leurs intercessions auprès de sa divine Majesté, afin que son âme séparée de son corps soit colloquée au rang des bienheureux dans le Saint-Paradis. Veut ses dettes être payées et torts faits, si aucuns se trouvent, réparés et amendés par la dame son épouse...; désire son corps mort être inhumé et entherré dans la chapelle Saint-André, érigée en l'église de Saint-Roch, avec le moins de cérémonyes que faire se pourra; qu'il soit mis aucunes armoiries à la dite chapelle; ni qu'il lui soit donné le titre de messire; ni aussy que dans la cave de lad. chapelle il soit inhumé autre que luy, sa dame son épouse et la dame de Reddemont sa belle-sœur... » Il faut encore citer ce passage où il exprime et sa tendresse pour sa femme, bonne ménagère, et ses remords de bourgeois collectionneur : « Et pour exécuter et accomplir le présent testament, l'augmenter plutot que diminuer, led. sr Lenostre testateur a nommé et esleu la personne de lad. dame Françoise Langlon, son espouse... déclarant que c'est lad. dame son espouse qui a tenu la main à la conservation du bien qu'ils ont par sa bonne conduite et œconomie espargné, led. sr testateur aiant toujours esté enclin à faire dépenses pour son cabinet et curiosités, sans songer à conserver des biens, mais seulement de la gloire et de l'honneur... »

Le Nôtre s'éteignit, sept mois plus tard, le 15 septembre 1700, dans sa maison des Tuileries. Son corps fut enseveli à Saint-Roch, dans la

chapelle Saint-André. Sa femme et ses héritiers firent placer sur son tombeau un buste exécuté par Coysevox

III

Lorsque Montaigne visita l'Italie, il admira les *vignes* de Rome. Ce sont, dit-il, « des jardins ou des lieux de plaisirs, de beauté singulière,



JARDINS DE SAINT-CLOUD : LE GRAND PARTERRE DU TRIANON.

D'après la gravure de Pérelle.

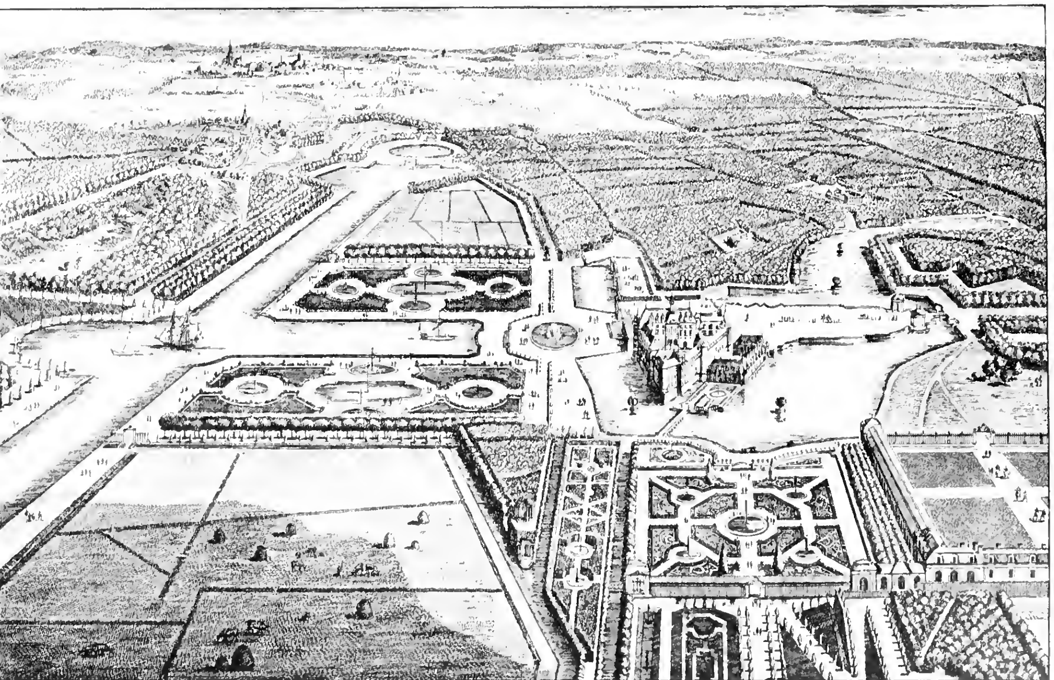
et où j'ai appris combien l'art se pouvait servir bien à point d'un lieu bossu, montueux et inégal; car eux, ils en tirent des grâces inimitables à nos lieux plains et se prévalent très artificieusement de cette diversité ».

Ces *grâces inimitables à nos lieux plains*, nous n'avons pas désespéré de les imiter chez nous. Pour cela, nous avons fabriqué des accidents de terrain. La création de nos jardins français a été presque toujours précédée d'une grande entreprise de terrassement. Puis, sur un sol artificiellement mouvementé, nous avons cherché à évoquer les *grâces* italiennes.

Aujourd'hui, je le sais, on voudrait écrire d'une autre façon l'histoire de l'art des jardins et rattacher les créations de Le Nôtre à ces pauvres essais que tentèrent les architectes français de la Renaissance autour de leurs merveilleuses architectures. Mais jamais filiation ne fut plus incertaine. Rappelez-vous la jolie peinture qui forme le frontispice d'un célèbre manuscrit conservé à la Bibliothèque nationale : *l'Initiatoire Instruction en la religion chrestienne pour les enfants*. On y voit Henry d'Albret cueillant une rose dans un jardin. Quel jardin ! de petits parterres rectangulaires enfermés dans des treillages, une allée d'arbres taillis, un petit temple : aucune ordonnance, aucune perspective. Feuilletez les planches de Ducerceau représentant les jardins des grands châteaux du XVI[e] siècle. Les dessins en sont d'une singulière pauvreté ; ils ne se relient pas à l'architecture des bâtiments. C'est seulement sous Henri IV que les jardiniers français commencent d'entendre les leçons des jardiniers italiens, et bientôt ils les appliquent avec une extrême ingéniosité.

L'adaptation de l'art italien aux aspects de la terre de France n'est pas l'œuvre de Le Nôtre. Ce sont Claude Mollet sous Henri IV et Boyceau de la Baranderie, sous Louis XIII, qui sont les véritables fondateurs du style nouveau. Si l'on considère les vues des jardins de Rueil exécutés pour le cardinal de Richelieu, on trouve déjà dans cet admirable ensemble tout ce qui fera la gloire et la beauté des jardins de Vaux et de Versailles : le plan général est symétrique, une perspective maîtresse forme l'axe des jardins ; le dessin des terrasses et des parterres est étroitement lié au bâtiment du château : cascades artificielles, canal, grottes ou rocailles, labyrinthe, parterres en bordure, tout le décor du « jardin français » est inventé, si l'on peut appliquer ce mot d'invention à la transposition d'un art étranger. A Paris même, nous avons encore sous les yeux un des chefs-d'œuvre de l'art des jardins antérieur à Le Nôtre, le jardin du Luxembourg, si délicieusement italien par son dessin et par ses architectures.

L'art nouveau s'était donc développé sous des influences italiennes et atteignait presque sa perfection, quand parut Le Nôtre. Avant lui, des œuvres magnifiques avaient été déjà réalisées, des traditions s'étaient établies. Il s'inspira des premières, se conforma aux secondes, et fit oublier ses devanciers, parce qu'il montra du génie et que Louis XIV l'associa aux immenses travaux de Versailles. Personne ne l'a jamais mieux



CHANTILLY. VUE GÉNÉRALE DU CHATEAU ET DES JARDINS.

D'après la gravure de Pérelle.

compris et loué que le rédacteur du *Mercure de France*, qui fit sa nécrologie, au lendemain de sa mort : « Jamais homme n'a mieux su que lui tout ce qui peut contribuer à la beauté des jardins, et l'Italie même en convient. Pour tomber d'accord de son grand savoir là-dessus, il ne faut que jeter les yeux sur les jardins de Versailles et des Tuileries, et l'on ne pourra refuser l'admiration que l'on doit à ses ouvrages. Il ne laissait pas autant de couvert dans les jardins qu'auraient souhaité de certaines gens ; mais il ne pouvait souffrir les vues bornées, et ne trouvait pas que les beaux jardins dussent entièrement ressembler à des forêts... » On ne peut caractériser en des termes plus simples les ouvrages qui firent la gloire de Le Nôtre. Toute l'originalité du créateur des jardins de Vaux et de Versailles tient dans cette maxime, qu'il faut devant les bâtiments des parterres, des miroirs d'eau et point d'arbres, ceux-ci devant être éloignés de la maison et former des bosquets enfermés dans des palissades en charmille. Ajoutez une science raffinée des proportions, le mélange du goût le plus délicat, le plus ingénieux et de l'imagination la plus noble, la plus grandiose.

Malheureusement nous sommes obligés de nous en tenir aujourd'hui à ces généralités; il est presqu'impossible de pousser plus loin l'analyse de l'œuvre de Le Nôtre, parce que cette œuvre, nous ne la connaissons en réalité que très imparfaitement. Partout où Le Nôtre a travaillé, d'autres ont travaillé après lui. Nulle part nous n'avons sous les yeux dans son intégrité le tableau qui fut conçu par le jardinier de Louis XIV. Nous sommes toujours exposés à lui attribuer ce qui est une retouche d'un de ses successeurs ou une revanche de la nature. Nous n'avons pour nous représenter les jardins du XVIIe siècle, tels qu'ils étaient au temps de Le Nôtre, que des estampes souvent mensongères. Les plans de la main du dessinateur lui-même sont extrêmement rares. Il faut espérer que les études entreprises à l'occasion du tricentenaire amèneront la découverte de quelques documents authentiques et précis. En attendant, nous sommes forcés de nous contenter de traditions plus ou moins incertaines, de témoignages plus ou moins vagues.

Aux Tuileries, c'est Le Nôtre qui a créé les deux terrasses et ouvert la belle perspective qui, du château, s'étendait jusqu'aux hauteurs de Chaillot. Ce chef-d'œuvre nous est resté, et c'est l'orgueil de Paris ; mais parterres et bosquets ont été vingt fois remaniés.

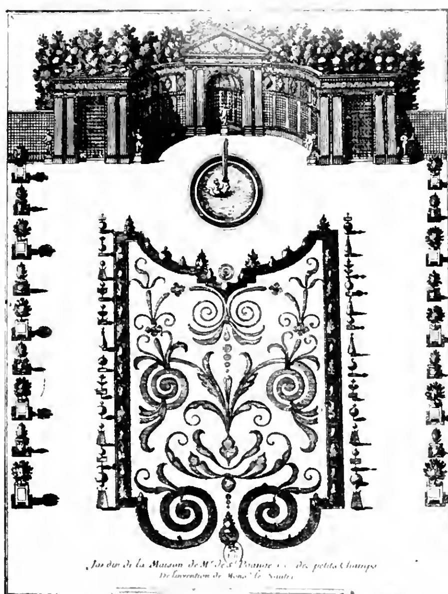
Au siècle dernier, on s'est efforcé de restituer la physionomie des jardins de Vaux avec un louable souci d'exactitude. C'est une heureuse restauration ; mais le décor est moderne. Vaux n'est qu'un pastiche, un admirable pastiche.

A Versailles, les grandes lignes des jardins et du parc n'ont jamais changé : le parterre d'eau, la perspective du grand canal, la structure des terrasses, le dessin des principales allées sont restés les mêmes qu'au XVIIe siècle. Il est cependant malaisé de nous représenter l'aspect qu'offrait le parc de Versailles, alors que, le long des allées et autour des ronds-points, se dressaient d'uniformes charmilles, car les arbres, qui maintenant forment des voûtes de verdure au-dessus de ces allées, n'ont été plantés qu'à la fin du XVIIIe siècle. Le Versailles qui nous enchante aujourd'hui eût paru un peu désordonné à Le Nôtre. Et qui sait si nous goûterions le Versailles taillé, impitoyablement géométrique du Grand Roi ? Le temps et les révolutions du goût ont collaboré à la beauté du parc, sans altérer la majesté de l'ordonnance. D'ailleurs, on ne saurait établir avec précision la part de Le Nôtre dans la création, puis dans les incessantes métamorphoses des parterres et des bosquets. Elle fut assurément très importante : là-dessus les témoignages des contemporains ne laissent aucun doute. Mais on ne sait ce qu'il faut attribuer à Le Vau, à Mansart, à Lebrun, à Louis XIV lui-même. On ne connaît aucun plan où l'on puisse découvrir avec certitude l'œuvre personnelle de Le Nôtre. Peut-être existe-t-il des pièces inconnues, enfouies dans les archives du service d'architecture que personne n'a encore explorées ; mais que sont devenues ces archives, si l'architecte, qui en a eu la garde pendant vingt ans, les a traitées comme il traitait les statues de Versailles ?

Des nombreux ouvrages de Le Nôtre à Saint-Germain, il reste seulement la terrasse ; encore la beauté en a-t-elle été amoindrie par la destruction du Château-Neuf, dont elle formait en quelque sorte le promenoir. A Saint-Cloud, l'ensemble conçu par Le Nôtre fut mutilé par la démolition du château, et le dessin des bosquets est à demi effacé. Et il reste peu de choses à Meudon.

Ce fut peut-être à Chantilly que Le Nôtre montra le plus de génie et d'ingéniosité. Là, il eut à sa disposition les bois qui lui avaient manqué à Vaux, et les eaux qui lui avaient manqué à Versailles ; mais il se trou-

vait en face d'un château tout construit, dont les bâtiments irréguliers, entourés de vastes fossés, ne pouvaient déterminer le dessin d'un grand jardin symétrique. Il dut distribuer les parterres, les bosquets, les eaux aux alentours de la maison et créer deux jardins, que rien ne rattachait l'un à l'autre, le premier vers le couchant et le second dans la vallée de la Nonnette. De celui-là il ne reste rien : celui-ci a été reconstitué avec beaucoup de goût par le duc d'Aumale, et c'est à Chantilly, peut-être, qu'on peut avoir l'idée la plus juste de l'art de Le Nôtre. Le canal, tracé dans le sens de la vallée, forme le motif principal ; une branche s'en détache et s'avance jusqu'au pied de la terrasse parmi les parterres, tandis que, en face, l'autre rive dessine une demi-lune devant les pelouses du Vertugadin. Ce qui ravit l'œil, c'est, après le charme des lignes, la profusion des eaux. Au temps de Bossuet, elles ne se taisaient ni jour ni nuit. Elles sont maintenant silencieuses ; mais, de toutes parts, elles montrent leur surface tranquille, unie, où se reflète le ciel doux et floconneux du Valois. Chantilly est un jardin de miroirs. Au spectacle que l'on découvre du haut du Grand-Degré, on se répète le mot de Mme de La Fayette : « De tous les lieux que le soleil éclaire, il n'y en a point de pareil à celui-ci ».



PARTERRE EN BRODERIE
DU JARDIN DE M. DE SAINT-POUANGE.
D'après la gravure de Pérelle.

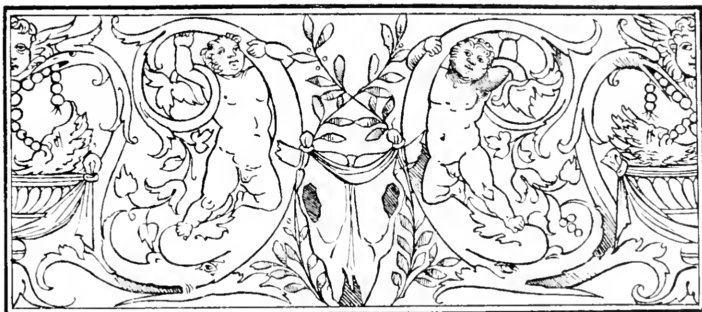
La liste des jardins attribués à Le Nôtre, dans toutes les provinces

de France, est interminable; partout où subsistent les vestiges d'une charmille ou d'un parterre en broderie, on prononce imperturbablement le nom du jardinier de Louis XIV. Il faudra réviser cette liste, le jour que l'on voudra tenter une étude de l'art de Le Nôtre. Il y a quelques châteaux où des documents sûrs démontrent que Le Nôtre a donné des plans de jardins, comme Pontchartrain, Sceaux, les Rochers (la maison de M[me] de Sévigné), Dampierre, Pinon (dans le département de l'Aisne), Clagny (le château de M[me] de Montespan), La Ferté-Vidame, Guermantes et quelques autres. Le jardin public de Dijon, créé par les princes de Condé, est du dessin de Le Nôtre. Mais on en cite encore bien d'autres, comme ceux de Noisy-le-Roi, de Bailly, des Clayes, de Wideville, des évêchés de Meaux, de Castres et de Bourges, etc., pour lesquels on ne peut alléguer que des traditions, souvent démenties par le style même des jardins. Bref le catalogue des ouvrages de Le Nôtre est encore à dresser.

C'est sans doute un juste et délicat hommage à Le Nôtre que de placer une réplique de son buste par Coysevox dans le jardin des Tuileries. Il est convenable de célébrer sa mémoire en consacrant des expositions publiques à l'art des jardins qu'il a conduit à sa perfection. Cependant la piété de ses admirateurs ne doit pas s'en tenir là. Il est honteux que les travaux d'un tel artiste soient si mal connus, et il faut qu'on se décide à reconnaître et étudier ses ouvrages. Il faut surtout les mieux protéger et les mieux conserver, voilà notre premier devoir. Aussi terminerai-je cette étude par un vœu que j'ai déjà exprimé ailleurs : que, pour fêter ce troisième centenaire, tous les jardins dessinés par Le Nôtre soient désormais classés en vertu de la loi sur la protection des paysages.

André HALLAYS





LE « CHRIST » DE GIOVANNI BELLINI

RÉCEMMENT ACQUIS PAR LE MUSÉE DU LOUVRE



ANS l'étroit enclos où s'offrent aux visiteurs les nouvelles acquisitions du Louvre, le plus précieux chef-d'œuvre est le *Christ* de Giovanni Bellini, dont les lecteurs de la *Revue* reçoivent aujourd'hui la belle héliogravure. Et ni les dessins si riches d'enseignements, ni l'éclatant retable de Cologne, ni le charmant Cranach et le charmant Neroccio Landi, ni les miniatures françaises, ni les trois Corot eux-mêmes ne valent en profondeur émouvante et en intérêt historique le divin Bénisseur qui penche vers nous, avec son geste de paix, la tristesse infinie de son pâle visage.

Ce que l'héliogravure ne peut rendre, c'est le premier contact avec l'œuvre, le choc ou la caresse immédiate que les yeux reçoivent. Ici, cette impression première est toute de lumière et de douceur, point de contraste, mais de claire harmonie. Les tons dominants sont parmi les plus tendres qui soient : blanc sur bleu. Mais le bleu est chaud et profond, sans tourner pourtant au vert ; foncé en haut, vers l'horizon il s'éclaircit

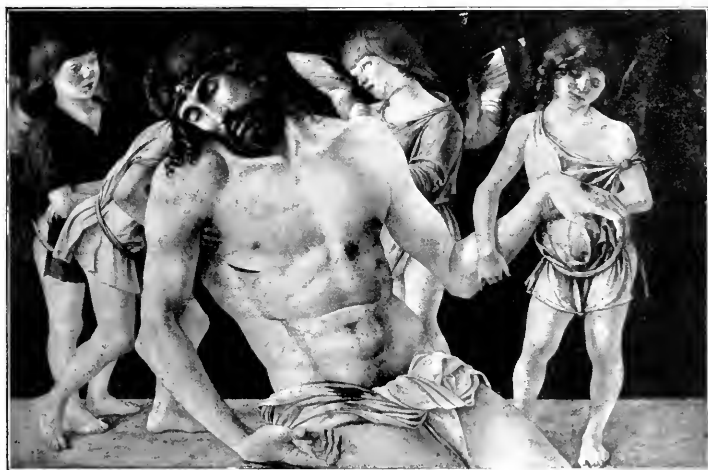
et se dore ; et les blancs, plus argentins dans les nuages, plus ivoirins dans la robe, plus brunis mais très clairs encore dans les chairs, sont rehaussés de quelques riches accents de brun et d'or foncé, le livre sombre, la broderie de la robe, et les cheveux roux qui répondent admirablement aux bleus du ciel : par là, l'harmonie du blanc et du bleu n'a pas la candeur enfantine et liliale d'un Fra Angelico, mais chante un chant plus grave et d'une sonorité plus profonde.

Plusieurs parties du tableau ont quelque chose encore des naïvetés et des raideurs primitives : les plis de la robe sur la poitrine tombent en six tuyaux rigides et parallèles ; et vers le bas du tableau, se schématisant encore plus, ils deviennent pareils aux cannelures d'une colonne dorique. Les nuages sont inégalement bien rendus : près du front du Christ, ils traduisent une observation vraie ; l'ombre d'un nuage qui tourne se projette, comme sur un écran, sur un autre nuage éclairé ; ailleurs, ils ne sont plus que de longs fuseaux minces, étriqués et conventionnels. Dans le paysage entrevu entre le Christ et le cadre, le peintre a placé un château-fort dont la perspective est fausse et suppose un horizon trop bas, très différent de l'horizon vers lequel décroît la taille des petits personnages. Le modelé du cou est hésitant et faible. Enfin l'admirable minutie même du pinceau et la probité naïve avec laquelle il a détaillé la reliure du livre, ses ornements gravés, ses clous en relief, et les feuilles des petits arbres ronds qui peuplent la campagne, sont des beautés charmantes, mais archaïques encore.

L'essentielle beauté du tableau est le Christ même, son visage et ses mains : mains aux doigts effilés, mains amaigries et frêles, nerveuses et fatiguées, où l'on sent rouler les os sous la peau mince, mains vivantes où parle l'âme, mains de souffrance et d'amour, mains d'un corps émacié où la vie ardente et les épreuves ont usé et comme exténué la chair. Et sublime est la longue face pâle, si jeune et si faible, avec le grand front clair saignant sous les épines, les joues creusées, la bouche entr'ouverte et douloureuse, et surtout l'admirable regard des yeux gris à demi levés, humides et lumineux, si tristes et si lointains, infiniment las et infiniment miséricordieux. Peu d'images divines surpassent la beauté de ce frêle dieu perdu dans un rêve, épuisé par les longues épreuves, troué par les clous, déchiré par la lance dont la blessure, sous la robe fendue, se voit

et saigne encore, mais penchant vers les hommes son corps meurtri qui ne semble vivre que par tendresse et par pitié.

Ce tableau, dont l'admirable sentiment est si voisin de celui des plus beaux Christs et des plus belles Pietà de Giovanni Bellini, ne lui a été que récemment attribué. Dans la collection du prince Orlof, où il resta



Cliché Alinari.

GIOVANNI BELLINI. — LE CHRIST MORT SOUTENU PAR DES ANGES.

Rimini, Palais communal.

longtemps, il ne portait aucun nom. Il ne fut reconnu comme bellinien que lorsqu'il en sortit pour passer dans la galerie d'un marchand de tableaux, et de là, grâce au legs Seguin, en 1912, au Louvre.

L'attribution ne semble pourtant guère douteuse. Le tableau nouveau semble assurément de la même main que les Pietà et les Christs de la galerie Brera de Milan, de la National Gallery de Londres, de la galerie Correr de Venise, du musée de Berlin et du palais de Rimini.

De tous ces tableaux, le plus voisin du tableau du Louvre est le long Christ aux pâleurs d'ivoire de la National Gallery, qui, de la plaie ouverte

de son flanc, verse le sang précieux, recueilli dans un vase par un ange agenouillé. Dans les deux tableaux, la main gauche est presque identique, sauf qu'à Londres le petit doigt s'allonge à demi, en une inflexion très caractéristique de Bellini; mais pareilles sont les proportions, l'attache amincie sur le poignet renflé, et la façon dont les os soulèvent la peau ténue. Et la ressemblance des deux divins visages n'est pas moindre, si l'on observe la forme générale, le front, le long nez, le contour identique des joues, et les sourcils ronds, et la poche légèrement marquée sous la paupière fatiguée, et les deux bouches pareillement ouvertes, et la barbe enfin, flocons rajoutés après coup en glacis transparents, qui couvre à peine le menton sous la lèvre inférieure. Mais, autant que par les détails, les deux tableaux se ressemblent par leur effet esthétique général et par leur essentielle expression morale : ici comme là, une silhouette pâle se dresse sur un paysage sombre, et la tête se détache sur un ciel strié qui s'éclaire à l'horizon, mariant ses tons



Cliché Hanfstaengl.

GIOVANNI BELLINI. — LE CHRIST RESSUSCITÉ.

Londres, Galerie nationale.



LE CHRIST BENISSANT

à ceux de ce fond harmonieux ; et ici comme là, Jésus émacié, plein de douceur et triste, penche la tête vers le monde dont il a connu les douleurs, dans un geste de miséricorde et d'amour.

Ainsi les deux tableaux sont étroitement connexes. Or, celui de Londres, par la gracieuse figure de l'ange agenouillé, est évidemment connexe à son tour des Pietà de Rimini et de Berlin : que l'on regarde l'enfantine souplesse de son attitude, le contraste que fait avec le long corps du Christ ce petit être empressé et aimant, et l'ivoirine clarté des mains et des bras sur le fond sombre. D'autre part, l'admirable Pietà de Milan, celle du musée Correr de Venise, ressemblent à peine moins au tableau de Paris que le Christ de Londres lui-même : que l'on observe, dans la Pietà de Milan par exemple, la barbe du Christ et celle de saint Jean, la robe de saint Jean avec ses plis cannelés et sa broderie orientale, sa bouche entr'ouverte, ses yeux qui semblent fixer aussi, perdus en un rêve, un point lointain, et tout l'affinement douloureux des traits divins amincis par la souffrance. Il y a donc là un ensemble de six tableaux d'inspiration pareille, de facture analogue, certainement de la même main, et l'attribution à Giovanni Bellini du tableau dont vient de s'enrichir le Louvre semble assurément confirmée[1].

On sait combien Bellini évolua, et qu'il passa par degrés des sècheresses quattrocentesques à l'ampleur moelleuse du XVI[e] siècle vénitien : il remplit tout l'intervalle entre Crivelli et Titien. Le Christ du Louvre, ainsi que ceux que nous avons nommés avec lui, appartiennent évidemment aux premiers temps de la longue vie de l'artiste.

Mais, en ces premières années même, il ne fut pas sans évoluer. Pendant quelque temps, il subit l'influence d'un grand génie, étrangement fort et impérieux, Andrea Mantegna, qui avait épousé en 1453 sa sœur

1. Les cheveux et les yeux, dans le *Christ* du Louvre, diffèrent seuls de ceux des autres Christs. A Londres, à Milan, à Venise, les cheveux tombent en boucles parallèles très enroulées ; au Louvre, ils s'éparpillent en mèches désordonnées ; mais il n'y a point là une raison pour douter que le tableau du Louvre soit de Giovanni Bellini, car on retrouve des cheveux pareils dans la Pietà de la collection Mond, qui est certainement sortie de son atelier, et dans le *Jugement de saint Jacques*, que peignit, aux Eremitani de Padoue, Mantegna, dont on sait qu'il subit fortement l'influence. Les yeux gris et clairs sont plus singuliers, et je ne crois point qu'on en trouve de pareils ni chez Bellini, ni chez les peintres dont il put s'inspirer. On sait en revanche quel abus fera bientôt Bocaccio Bocaccino de ces yeux humides, brillants comme des billes de verre clair. Peut-être en prit-il la l'idée première.

Nicolosia. Plus sculpteur que peintre, portant en lui l'âme violente et gardant souvent la technique même de Donatello, Andrea imposa à Giovanni par son ascendant l'analyse aiguë de son dessin, la dure énergie de son modelé, ici la cassure brusque de ses draperies, là ses bouches grimaçantes, partout ses arêtes vives qui semblent ciselées dans le métal. Peu à peu, de l'étreinte du rude génie, Giovanni dégagea son génie plus tendre, épanouit davantage les chairs, les caressa d'un modelé plus doux, s'achemina vers les madones heureuses qu'il peignait à sa cinquantième année. Mais s'il fut ainsi des années pendant lesquelles il devint de moins en moins mantegnesque, on peut croire qu'il en fut pareillement pendant lesquelles il le devint de plus en plus : ce ne fut pas sans doute sans quelques degrés que la contagion de son grand beau-frère s'appesantit sur lui; et la première partie de sa vie artistique offrirait donc des années où l'influence de Mantegna grandit, passe par un maximum, et diminue peu à peu.

Parmi les figures de Christ et les Pietà, les tableaux de Brera et du musée Correr marquent évidemment le maximum de cette influence : à Venise, elle va dans certains détails jusqu'à l'imitation littérale, et les deux anges qui soutiennent le Christ, avec leurs petites bouches empâtées, sont vraiment un pastiche de Mantegna.

Auprès de ces deux tableaux, tous les autres marquent la croissance ou la diminution de cette influence. Ceux qui en marquent la diminution nous sont clairement désignés par le but et le sens de l'évolution postérieure du peintre : ce sont les Pietà de Berlin et de Rimini, où les chairs sont plus molles et les mains presque charnues, où les angelots ont de plus jolies frimousses et montrent plus coquettement leurs membres enfantins, où l'huile mêlée plus abondante à la peinture a fait craqueler le tableau, mais lui a donné déjà la profondeur ambrée et chaude dont joueront en virtuoses les grands vénitiens du siècle suivant. Les deux Christs de Londres et de Paris peuvent-ils, eux aussi, trouver là leur place ? Il semble évident que non, car les traits par lesquels ils s'écartent de ceux de Venise et de Milan n'annoncent point un progrès vers plus d'ampleur et de moelleux, mais révèlent au contraire, nous l'avons montré, des inexpériences et une sécheresse archaïques encore. En sorte que les six tableaux, connexes entre eux, que nous avons nommés, s'ordonnent naturellement en trois groupes, et répondent à trois étapes de la vie du peintre.

Les Christs de Paris et de Londres semblent les premiers Christs connus qu'ait peints Bellini, et ils sont presque contemporains Tout ce qui évoluera plus tard est encore au même point dans l'un et dans l'autre : longueur et minceur des formes, légèreté des ombres, incertitude même



Cliché Alinari.

GIOVANNI BELLINI. — LE CHRIST MORT ENTRE LA VIERGE ET SAINT JEAN.

Milan, Galerie Brera.

de la perspective, l'horizon étant dans le tableau de Londres plus bas à droite qu'à gauche du Christ. Seuls, le ciel plus conventionnel, le cou plus faiblement modelé, les doigts à peine plus effilés, nous invitent à croire que le tableau du Louvre dut précéder, mais de bien peu, celui de Londres. La Pietà du musée Correr, celle de Milan, la plus précieuse de toutes en sa douloureuse beauté, nous montrent nettement au contraire les progrès à la fois de la science du peintre et de l'influence mantegnesque : le

cou est mieux modelé, sans l'être parfaitement encore ; sur le bras et la main, par une analyse nouvelle, le réseau des veines se marque en relief ; les proportions des membres sont plus pleines ; les doigts sont moins effilés ; le peintre vise à plus de force ; la main plus âpre cisèle plus durement les formes. — Enfin, à Berlin, à Rimini, les progrès techniques continuent, tandis que l'influence de Mantegna décroît, pour faire place par degrés à la moelleuse ampleur des années futures.

Il est raisonnable de placer le plus fort de cette influence peu d'années après le mariage qui rapprocha en 1453 les deux peintres : vers 1459, par exemple, où Mantegna peignit *le Christ au Jardin des Oliviers*, que Bellini imita de si près. Les Pietà de Venise et de Milan seraient donc voisines de cette année-là ; les tableaux de Berlin et de Rimini sont probablement peu antérieurs à 1468 ; et ce serait vers 1455 que les tableaux de Paris et de Londres auraient été peints.

L'œuvre précieuse, l'œuvre douloureuse et douce qu'a acquise le Louvre, nous invite, comme les autres Pietà, tout en faisant à l'influence de Mantegna la part très grande qui lui revient, à ne pas oublier combien, même au plus fort de cette influence, le génie de Giovanni Bellini reste différent du sien, et original. Dans des formes très voisines, entièrement imitées parfois, c'est une autre âme qui parle : âme profondément religieuse, toute sensibilité et toute tendresse. C'est pour cela que les formes, si proches qu'elles soient, restent différentes pourtant : plus affinées et plus minces, plus spirituelles, révélant davantage l'émotion et l'intérieure pensée. Jamais mieux qu'en ces années mantegnesques la douce âme bellinienne ne trouva son expression. Lui-même plus tard, sur son instrument plus riche, ne retrouvera plus la mélodie divine. A Berlin, à Rimini surtout, dans l'ensemble charmant toujours, il y a déjà bien des notes mondaines. Elles domineront toujours plus dans les grandes œuvres futures. Mais à Milan, à Venise, à Londres, et à Paris avant tout, il a, par les bouches entr'ouvertes de ses pâles visages, poussé quatre cris de douleur, — dont rien jamais n'a surpassé l'austère et poignante beauté.

ALFRED PICHON

LE SALON DE LA SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS



UIVONS ces quais plaisants de la Seine où la vie abonde en sa variété. Près du port Saint-Paul, à l'endroit où jadis abordait le coche d'Auxerre, les chevaux de halage et de charroi se baignent dans une eau resplendissante de soleil et, coupés à mi-jambe par le niveau du fleuve, noblement modelés par larges plans, ils font penser à ces magnifiques mutilés que chevauchent les jeunes gens des Panathénées, sur les frises de Phidias. Sur les passerelles élastiques qui relient les quais aux péniches, les déchargeurs, mis sous le maillot, font rouler les brouettes avec une célérité attentive ou, les bras dressés pour tenir les paniers posés sur leurs têtes, cambrent les reins et font bomber des muscles durcis sur des torses de cariatides. Les arbres centenaires dessinent derrière les ponts et le long des berges des profils troués de noirceurs profondes et de clartés célestes. J'aime cette sorte de pèlerinage qu'il me faut faire chaque année à travers tant de beautés, au moment où le charme de Paris est si délicat et si pénétrant, avant d'arriver au palais où nos artistes ont groupé leurs œuvres. Il nous aide à nous départir de nos préférences, en ce qu'elles ont d'étroit et de peu fondé. Quelle meilleure préface que le spectacle même de la vie, avant d'analyser l'effort de ceux qui s'appliquent à nous la faire aimer ?

Rien de plus étrange que l'accumulation des œuvres, excellentes ou médiocres, qui s'entassent dans les salles, pourtant vastes et nombreuses, du Grand Palais. Si l'art étouffe entre les murailles chargées de chefs-d'œuvre des musées modernes, si tristement pédagogiques, il paraît à

première vue exilé de cette exhibition monstrueuse par son ampleur, où il faut une attention soutenue, comme une vigueur physique à toute épreuve, pour le découvrir. La présentation est par trop foraine : ici comme aux autres Salons, on ne s'est guère soucié de compenser l'encombrement par l'harmonie. Est-il donc impossible de constituer dans les rotondes et dans les galeries longues quelques « ensembles » auxquels tous les arts seraient appelés à participer et dont l'ordonnance serait déterminée, non par le souci de présenter à la file des concurrents et des candidats, comme dans une galerie de machines ou dans une exposition des produits de la terre, mais par notre notion du goût et d'un équilibre heureux ? Les tableaux, les statues et les estampes qui sont là ne sont pas tous destinés à vieillir sous la froide lumière des musées de province ou à décorer des édifices publics. Les uns et les autres sont faits pour orner nos vies, pour rayonner dans nos demeures, pour s'associer à l'intimité de nos sentiments : ils se rendront plus aimables et nous deviendront plus accessibles si, au lieu de se cantonner dans les files de cette interminable parade, ils concourent à l'effet pour lequel ils ont été conçus. La gravure, par exemple, appelée à mettre sa lueur sérieuse dans nos intérieurs, à vibrer avec puissance dans le jour tamisé que laisse à notre vie domestique la lumière avare des cités, doit être accompagnée des objets rares ou beaux dont les décorateurs s'ingénient à parer notre activité quotidienne. Non loin de quelque meuble, au-dessus d'une céramique, parmi des livres recouverts de charmantes arabesques d'or, elle prendra toute sa valeur, nous sentirons en elle une poésie et une force de suggestion dont elle est privée par son isolement.

I

Sans doute, beaucoup de résultats acquis par l'art vivant et par les audaces des novateurs trouvent ici, cette année, des assimilateurs habiles et sincères. De la multitude des œuvres exposées, il serait possible d'extraire non seulement un choix assez beau, mais même quelques séries représentatives des courants de préférences et de recherches entre lesquelles hésite le goût de ce temps. Néanmoins, il faut bien reconnaître que la plupart de ces tableaux, dont un grand nombre témoigne d'indis-

contables qualités techniques, sont dominés par les exigences d'une classe mal préparée à exercer une action quelconque sur les arts. La grande bourgeoisie du dernier siècle, même à l'époque où elle opposait une



Cliché Crevaux.

JULES ADLER. — GROS TEMPS AU LARGE (MATELOTES D'ÉTAPLES).

inertie hargneuse à l'ivresse romantique, restait attachée à des préférences respectables et, demeurant fidèle aux principes d'un art démodé, ne tentait d'imposer aux peintres et aux statuaires que d'austères leçons. S'il est vrai, d'autre part, que nos Salons annuels aient toujours fait une

place plus ou moins importante à des inspirations inférieures, je crois bien que jamais ils n'ont révélé avec autant de clarté que ces dernières années l'état de nos mœurs artistiques, la médiocrité d'âme de la clientèle, les futilités de la vie mondaine, les instincts des jouisseurs vulgaires. L'art a toujours aimé l'opulence, l'éclat, les matières rares, les belles étoffes, mais pour les faire servir à la glorification de la forme humaine et de la vie.

Nos peintres se diminuent eux-mêmes en se répétant. Dès qu'ils sont en pleine possession de leur talent, ils s'immobilisent. S'il était permis de former des vœux sans malice, je souhaiterais voir des nus ou des paysages de Joseph Bail (je sais combien ses études sont belles), des loqueteux de Grün et, de Georges Scott, quelque épisode militaire moins pimpant, conforme aux scènes terribles dont ses dessins nous donnaient récemment la saisissante notation.



Paul Chabas. — Portrait de Mlle M. Cormon.

Trop peu d'œuvres graves ou sereines; trop d'adresse banale, et trop peu d'émotion. Retrouvons-nous du moins au Salon des Artistes français la leçon des maitres et le savoir du passé ?

Certes, des pédagogues sans génie ont tout fait pour nous dégoûter de la pureté du dessin et de la beauté de l'exécution. Mais, quelle que soit sa puissance de suggestion, une œuvre d'art est une image de l'univers et, tant qu'elle se servira de formes vivantes, elle devra non seulement les respecter, mais faire concourir leur plastique à notre émotion. L'influence déplorable d'intellectuels sans compétence et de « purs esprits », comme la facilité avec laquelle les balbutiements des amateurs



Henri Martin. — La Vieille Mendiante.

trouvent du crédit auprès d'un public ignorant, pourraient nous égarer sur ce point : mais il est permis de regretter que des barbarismes vulgaires déshonorent souvent des essais d'une singulière valeur expressive et parfois d'une poésie tout à fait rare. L'art n'est pas seulement la pureté, mais il est aussi la pureté. Le Salon des Artistes français présente à cet égard un certain nombre d'œuvres d'un beau dessin et d'une exécution vaillante. Par là, dans la cohue des doctrines et des manifestations, il réagit avec utilité contre les divers courants (si forts aux époques de culture diffuse) qui tendent à faire de l'art une expression de la pensée pure ou d'une sensibilité désordonnée.

La peinture d'histoire, la « grande peinture » est propre aux époques où la largeur de la vie permet à la fois la hauteur de l'inspiration et un vaste déploiement d'efforts. Elle est destinée à resplendir sur des murailles augustes, consacrées par le temps, largement éclairées par des baies qui s'ouvrent sur l'horizon. Notre art s'est rapproché de nous, il est devenu plus intime et plus pénétrant. Naguère encore le Salon nous présentait un certain nombre d'œuvres vastes et composées, inspirées à des hommes de valeur inégale par la lecture des poètes et des annalistes, par les souvenirs de leurs voyages ou par leurs propres méditations. Le goût passionné des réalités quotidiennes, joint aux progrès de l'ignorance publique, fortifié par les innombrables erreurs d'une école privée de contact avec la vie, nous rend ces tentatives particulièrement pénibles, quand elles ne sont pas soutenues par d'incontestables dons. M. Rochegrosse éblouit jadis le public des Salons par l'audace et la facilité d'un talent prématuré. Il avait grandi dans un milieu de haute culture, à l'époque où l'antiquité gréco-romaine, chargée par des littérateurs de talent d'une couleur hardiment romantique, nous était révélée comme le champ de bataille des sauvageries primitives. Il fit crouler Troie sous des assauts barbares, livra la mollesse luxurieuse des maîtres du Bas-Empire aux poignards des prétoriens révoltés. Il se complut dans l'incendie, dans la mêlée et dans le pillage. Généreuse tentative pour rajeunir un sol piétiné et pour faire bénéficier les sujets antiques des conquêtes du réalisme et des découvertes de l'archéologie. L'art de M. Rochegrosse n'est sans doute pas inférieur à ce qu'il était jadis, mais nous sentons mieux ce qui lui manque en caractère et en profondeur.

Les personnages de l'*Incendie de Persépolis* sortent du bal masqué. Ce facile groupement de modèles, dont le dessin est d'une correction lâche et quelconque, est dépourvu d'accent et d'âpreté. Les nombreuses illustrations que ses succès ont values à M. Rochegrosse lui ont donné l'habitude de ces compositions coulantes, adroites et sans force. La couleur est transparente, mais sans éclat; elle paraît distribuée au hasard et, loin de concourir à l'effet pathétique, le disperse et le morcelle agréablement. Nous sommes loin, par exemple, des ivresses désespérées, des solennités barbares, de l'accablement épique d'un Madox Brown et d'un Holman Hunt.

Aussi bien la peinture d'histoire, qui n'est plus soutenue ni par l'autorité des grands noms d'autrefois ni par les encouragements de la faveur publique, tourne-t-elle aisément à l'épisode, à l'anecdote. Il existe ainsi au Salon des Artistes français un très grand nombre d'œuvres qui, ne se distinguant pas les unes des autres par la puissance ou par l'originalité de la manière, ne reflètent guère que la dissolution des « genres » de jadis et dont il n'est pourtant possible de parler qu'en les rattachant à ces genres eux-mêmes. La *Méditation* de M. Jean-Paul Laurens nous rappelle, à travers le charme d'une émotion voilée, quelques-unes des grandeurs de sa période héroïque. L'art de M. Maxence est volontairement vide. De la défroque romantique, — qui, froidement interprétée, encombre encore tant d'ateliers de peintres, — il a retenu quelques parures médiévales dont il revêt chaque année, avec une impassibilité, avec une raideur bien éloignées du style, un ou deux modèles sans caractère et sans expression. Encore un bon peintre de métier, dont on se rappelle quelques beaux et souples modelés, gâté par le succès et par la vente ! Le romantisme de M. Boutigny, dont il faut louer toutefois l'effort pour se renouveler, est également un emprunt et un artifice. Ces sauvages *Naufrageurs* posent avec emphase pour la terreur et pour la pitié. Je voudrais voir les peintres qui abordent de pareils sujets méditer quelques-unes des réflexions poignantes qui, dans le *Journal* de Delacroix, nous font comprendre que la poésie de la vie intérieure et de la méditation est nécessaire à la beauté dramatique de la peinture. Le romantisme n'est pas une formule, c'est une ivresse. Son compromis avec l'académisme au Salon des Artistes français produit des œuvres étrangement superficielles, malaisées à définir, plus semblables

à des vignettes agrandies et à des illustrations prétentieuses qu'aux beau cinquième acte enfiévré des maîtres de naguère. J'attendais que M. Monchablon continuât, cette année, de me démentir : je verrais avec regret se perdre ses dons. Il a l'audace des beaux sujets et de la grande peinture. Qu'il ne rougisse pas d'oser. De lui, j'ai vu jadis à Rome quelques petits tableaux adroitement conçus et facilement peints, que me rappelle son *Paquebot* de cette année : l'artiste est doué d'un indiscutable sens historique et d'un don d'évocation analogue à celui de l'habile M. Gorguet. Je souhaite qu'il ne se laisse pas aller trop souvent à les utiliser pour notre simple agrément, puisqu'il est capable de nous émouvoir, et que son idéal ne se limite pas à distraire, à surprendre ou à charmer les oisifs qui s'intéressent à l'art, en chemin de fer, en feuilletant des magazines.



Cliché Vizzavona.

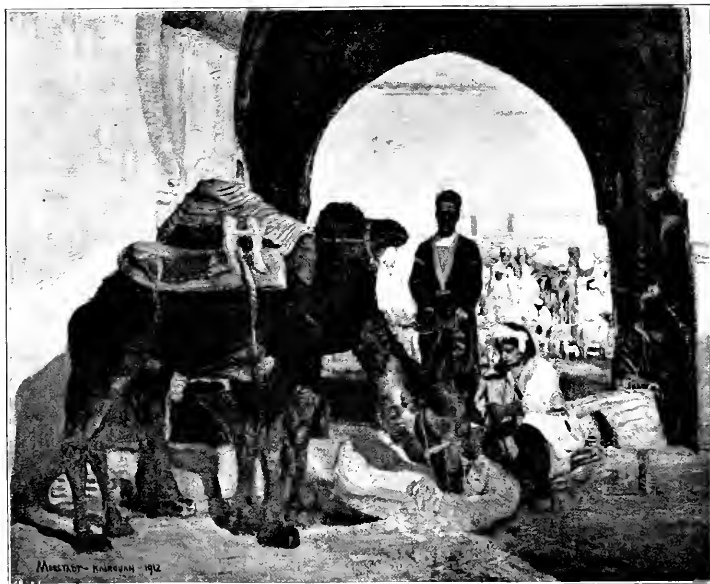
HÉLÈNE DUFAU. — VISION INTIME.

Les peintres de la vie sociale et des croyances populaires demandent leur inspiration à la réalité quotidienne, sans interposition de souvenirs historiques ou de symboles. Ils nous sont sympathiques, parce qu'ils nous semblent plus libres; nous aimons à retrouver en eux les traces des misères et des allégresses de nos jours. Nous voudrions les saluer comme les historiens véridiques de la vie contemporaine. Là encore les habitudes de manière et les préférences de l'esprit public déterminent

des courants et des traditions. Naguère, le *Gavroche* de M. Adler se présentait comme le joli bâtard des gueux robustes et des accablés qui avaient consacré son talent. J'aime mieux ses *Loups de mer* et ses *Matelotes* de 1913. Que n'ai-je à louer ici l'admirable talent de l'Espagnol Sorolla, dont l'art, si direct et si élevé tout ensemble, nous jetait en quelque sorte au visage le puissant arôme de la mer de Biscaye, enivrant comme le bouquet d'un vin ou comme une chevelure de femme, et nous faisait aimer ces gais pêcheurs à la peau cuite, aux yeux flambants, tout parfumés de vie sous la chaude lumière des après-midi du Sud, — maître peintre, point encombré d'idées ou de prétentions, et que nos artistes peintres n'ont pas assez médité? M. Tito Salas, lui aussi, est de la bonne race; son *Miracle* est émouvant et sincère : une sorte de tristesse pesante et de fatalité mélancolique s'en dégage. Un coup de soleil oblique, qui se pose à plat sur une épaule, est la seule note chantante de cette composition un peu dense, dont la matière peinte est malheureusement mince, sèche et pauvrement nourrie. De même une austérité pathétique distingue le *Benedicite* de M. Joets, mais le peintre est ici bien supérieur, solide et habile sans vains prestiges, capable de cette élévation de style et de cette concentration qui supposent la richesse et la profondeur de la pensée. La nature morte, grasse, simple et large, qui couvre la table des pauvres est d'une facture singulièrement plus calme et plus belle que le luxueux désordre de flacons, de carafes, de surtouts et de fleurs qui font pétiller des lueurs aveuglantes dans la brillante et superficielle *Fin de souper* de M. Jules Grün. On voit avec regret les réels dons de peintre de ce dernier artiste consacrés à des besognes qui accroîtront plus vite sa réputation parisienne qu'elles n'achèveront la plénitude de son talent.

Si la peinture d'histoire et la peinture anecdotique sont encore grevées d'un passé romantique, usé, atténué par les années et par les compromis, si nos réalistes eux-mêmes ne sont pas toujours préservés de l'influence de vogues surannées, beaucoup d'artistes, parfois prisonniers encore des « sujets » et des « scènes », mais capables de sentir la grande poésie de la forme et la puissance du rayonnement solaire, attestent avant tout des dons de décorateurs. Au premier rang des altérés de la lumière, il convient de placer M. Guillonnet, dont le persévérant labeur et la haute conscience artistique semblent, chaque année, renouveler le talent. Son

admirable *Foulage des blés en Provence* d'il y a deux ans, d'un rythme si sûr et si généreux, d'une couleur à la fois si légère et si pleine, n'a pas contenté chez l'artiste cette ardeur d'apprendre, cette ivresse en présence des images fugitives ou permanentes de l'étincelant univers. Il est allé demander à Capri des lueurs plus rares, une atmosphère palpitante de



ANNA MORSTADT. — FONDOUK TUNISIEN.

notes fines et chaudes. Les filles de l'île portent à la cuve les grappes chargées d'un vin de flamme, et leur procession est émouvante comme une danse. On peut confier à un maître capable d'harmonies aussi puissantes et aussi délicates la décoration d'un palais : il saurait faire fleurir une vie éblouissante et sereine sur l'aridité de la pierre, il est un des rares artistes qui ne nous feraient pas regretter la belle nudité d'une muraille.

Un homme résume ces aspirations en les dominant. Longtemps obscur et pauvre, en butte à des hostilités, à des jalousies, il gravit avec peine le chemin des honneurs dont il pouvait se passer. Son art est inégal et connaît des erreurs. Il n'est pas impeccable, il se refuse à mériter les éloges décernés à la perfection du savoir. Mais son œuvre est dorée par un puissant reflet du soleil latin. Après avoir quelque temps erré dans la forêt des allégories et des symboles, c'est à la nature et à la vie, dans leur simplicité, qu'il a consacré ses dons. Il est l'ami des poètes et des gens de lettres, mais il se défie de leurs conseils. Henri Martin peint des faucheurs dans une prairie, un berger sur une falaise, quelques rêveurs causant dans un jardin et, cette année, une mendiante enveloppée des splendeurs d'une vigne vierge, des femmes qui cousent et qui bavardent, sous une pergola, l'été. Les peintres qui se consacrent à la vie paysanne l'accablent d'ordinaire sous les surcharges d'un pesant détail réaliste ou l'agrémentent comme une pastorale. La vie des simples, chez Henri Martin, n'est ni plaisante ni terrible : elle est grande. Il a des dons excep-



Jean Patricot. — Portrait de M. Alapetite.

tionnels de sérénité et de gravité. On peut juger que ces personnages sont minces et schématiques, que leur visage et leur structure déconcertent notre notion habituelle de la grâce, — mais ils font partie d'un ensemble dont ils ne se séparent pas. La lumière du soleil qui rayonne avec ardeur sur les grandes plaines du Sud les baigne et les pénètre. Cette harmonie à la fois étincelante et calme déplaît aux amateurs des coloris d'atelier et du ton pour le ton, aux adeptes de la fausse truculence et des virtuosités de facture, perdus dans des clairs-obscurs bourbeux. Elle demeure une magnifique expression de vérité.



FERDINAND HUMBERT.
PORTRAIT DE Mlle GENEVIÈVE DEHELLY.

Henri Martin est partout sur son terrain et chez lui; et, limité à un enclos d'oliviers, dans l'ombre d'une muraille en pierres sèches, il saurait encore nous donner l'impression d'une nature vaste et variée sous le renouvellement des heures et des saisons. D'autres vont chercher au loin le prétexte de leur originalité. De longue date, les nostalgies romantiques ont accoutumé les peintres à ces exils provisoires, dont ils revenaient jadis chargés de regrets et de trésors. L'Orient aide nos contemporains à la conquête de la lumière. La fondation d'une bourse de séjour en Algérie, dont le titulaire est, je crois, cette année, un jeune peintre singulièrement doué, M. Buzon, doit favoriser moins un orientalisme anecdotique

et pittoresque, au sens étroit du terme, que l'apprentissage du plein air et du plein soleil. L'Orient arabe inspire, cette année comme les précédentes, Mlle Morstadt, que ses qualités exquises de coloriste et sa belle nature de peintre mettent hors pair. Le *Fondouk tunisien* est d'une souplesse de pâte et d'une harmonie ambrée dont la poésie est soutenue par la hardiesse charmante des tonalités les plus sobres et les plus rares. La *Suite algérienne* et le *Marché arabe* de M. Cauvy sont d'une brutalité plus saisissante, leur saveur est plus acide, mais l'air ne semble pas circuler entre ces barbaries somptueuses, peut-être véridiques, exécutées d'ailleurs avec une incontestable autorité. Les expositions antérieures de M. Gourdault, notamment la *Fête en Espagne* de 1911, m'ont paru plus savoureuses que celle de cette année. M. Deutsch n'est représenté que par un tableautin dont l'harmonie arbitraire et les tons précieux ne sont pas compensés par la franchise d'exécution et la vaillante peinture qui caractérisaient ses précédents envois. Mais je loue tout à fait M. Gaston Balande de nous avoir donné dans ses souvenirs de Tolède et de Burgos, surtout dans son *Asile de vieillards*, une sensation d'exotisme aussi forte et aussi prenante, de nous montrer une Espagne de craie et de poix, où le soleil qui raye la chaux des murailles de grandes lumières arides et d'ombres violentes, est empreint d'une sorte de solennité funèbre et resplendit implacablement sur la misère et sur la décrépitude des hommes. Il ne faut pas blâmer M. Du Gardier d'être plus aimable : c'est un genre de mérite dont ne sont pas toujours doués ses bateliers du Bosphore ou ses yachtsmen cassants, vêtus de toiles raides, mais vivants, mais modernes et singulièrement représentatifs des modèles qui les ont inspirés.

Les bourses de voyage, surtout la bourse algérienne, le séjour de nos peintres en Algérie, en Tunisie et en Espagne, sont faits pour les aider à se révéler librement à eux-mêmes : le prix Henner encourage les études de morceaux et la représentation du nu féminin. De pareilles fondations continuent et complètent avec libéralisme l'enseignement de l'École des Beaux-Arts, mais elles nous valent, cette année surtout, semble-t-il, une profusion d'œuvres médiocres qui décourage la critique. Je mets à part bien entendu des toiles comme la *Vision intime* de Mlle Hélène Dufau, dont le talent dépasse le niveau d'un concours auquel sa notoriété ne saurait prendre part. L'arabesque en est heureuse, mais la froideur du ton et le

modelé sommaire en dénaturent le charme. Pourquoi faut-il qu'une artiste si heureusement douée, dont l'art est d'une telle puissance de féminité et qui possède à ce degré le sentiment de la grande forme, — et de la grande forme souple, — nous inspire le regret d'un éclatant début, qu'elle est capable de dépasser? On se rappelle les succès mérités de M. Louis-



Cliché Vizzavona.

ADOLPHE DÉCHENAUD. — DANS L'ATELIER.

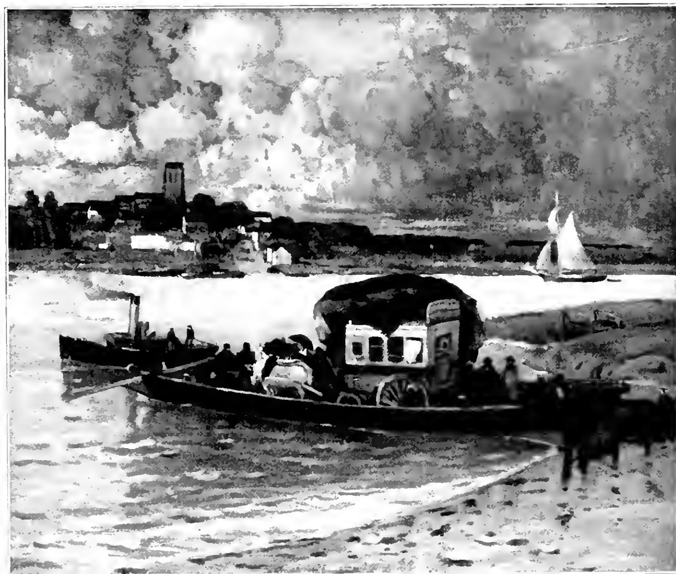
François Biloul, le dernier lauréat du prix Henner, admirable peintre de la chair, dont il nous fait sentir la pulpe délicate avec une plénitude sans lourdeur. L'harmonie de ses *Nus* est d'une séduisante variété. A la gamme d'argent de 1911, à ses blancheurs nacrées succède une étude vénitienne, généreuse et chaude, à laquelle il faut reprocher toutefois quelque disgrâce et quelque négligence d'exécution, surtout dans le modelé des jambes. La fine lumière de *l'Abri enchanté*, de M. Léon Félix, est d'une distinction et d'une subtilité qui plairont aux vrais peintres. Mais s'il convient de mettre

à part des œuvres aussi sincères, on peut regretter par ailleurs le nombre des images vulgaires ou d'une séduction équivoque suscitées par le concours Henner.

Dans des tableaux plus composés et, si l'on peut dire, plus vêtus, la grâce de la femme est toujours interprétée à travers la niaiserie d'une anecdote ou d'un « sujet ». Elle sert de prétexte à de spirituelles gentillesses qui la diminuent. On surprend en elle tout ce qu'il y a d'agaçant, de factice et de faussement distingué dans l'idée que se font, par exemple, du parisianisme la province et l'étranger. J'aime mieux passer sous silence l'envoi de M. Etcheverry, *Sous le masque*, fait assurément pour colporter dans quelque pays neuf une certaine notion internationale de la galanterie française. M. Domergue est un artiste plus délicat et plus rare : sa *Leçon d'amour dans un parc* n'est pas sans charme. Quant à *l'Énigme* de M. Nicolet, joliment peinte, elle témoigne d'une sorte de fausse ingénuité très adroite. Combien je préfère les bonnes petites filles de mon pays qui trottent allègrement, les joues rougies par le froid, dans *la Promenade* de M. Gustave Pierre! Cette œuvre naïve, dans le sens le plus élevé du mot, est pleine des qualités les plus franches. Sans doute tous les éléments de la composition paraissent sur le même plan, les volumes manquent de solidité, — mais l'ensemble est d'une fraîcheur aigrelette et d'une finesse de ton que l'on retrouve dans le paysage exposé par le même artiste. Depuis *la Famille Thaulow* de Jacques Blanche, je ne crois pas qu'on ait exécuté des figures d'enfants aussi délicieusement enfantines et d'une telle sincérité expressive.

J'aimerais à parler longuement des portraits. C'est là que se reconnaît un vrai peintre, capable d'exprimer non seulement des surfaces, mais l'intimité de la vie même, et de léguer des documents historiques et sociaux à ceux qu'intéresseront les problèmes et les nuances de l'âme contemporaine. L'école de nos portraitistes est chaque année plus nombreuse au Salon des Artistes français, et c'est elle sans doute qui représente le mieux les tendances complexes dont je parlais au début de cette étude. Ce n'est pas que ces visages d'hommes d'État, de mondains et de mondaines, de gens d'affaires, d'amateurs paraissent chargés d'une signification psychologique particulièrement profonde ou raffinée. Nous

n'avons là ni une galerie de princes de la Renaissance, ni une émouvante iconographie de la pensée ou de l'action. Nos portraits, quelque beaux qu'ils soient, révèlent l'absence d'une élite, derrière cette école-ci, et le mauvais goût de l'argent qui la sollicite. L'être humain disparait derrière l'étalage d'un luxe, dont la prodigalité est vulgaire. Les



P.-B. MORCHAIN. — LE BAC DE SOUBISE.

plis cassés du satin, les bagues, les colliers étincellent. La femme prête pourtant aux raretés de la richesse quelque chose d'intime et de délicat : ici, elle semble uniquement faite pour paraitre. Le goût du théâtre, la fureur de connaitre et de copier les actrices en vogue inspirent à tous les modèles la manie d'une sorte d'apparat factice pour lequel ces bourgeoises éperdues sont mal faites. Toutefois, dans la série de nos grands portraitistes, dont il est aisé d'ailleurs de parler légèrement et qui sont,

en réalité, amenés à compromettre leur talent dans des figurations sans âme, telles que les leur demande leur public, je mets à part M. Humbert, qui aime la femme, qui sent la poésie de ses attitudes et de sa démarche et qui sait l'envelopper d'une grâce frémissante, M. Marcel Baschet, coloriste harmonieux, peintre souple et grave, M. Jean Patricot, qui prête à ses modèles une élégante vie nerveuse, M. Chabas, habile et charmant artiste à qui ne manque, pour être grand, qu'une passion plus véhémente et la résolution de s'abandonner à cette exquise liberté, soutenue par tant de savoir, dont il nous a donné les preuves les plus séduisantes. Des deux portraits de M. Dawant, l'un, celui de M. P. D..., repose, après tant d'images artificielles, par son énergie simple et son beau caractère : il me semble que nous nous trouvons enfin en présence d'un homme dont la distinction n'emprunte rien aux conventions d'un milieu. L'effigie de M. Déroulède par M. Cormon s'adresse à l'histoire : elle me fait regretter les brutes des cavernes, que ce peintre représentait jadis avec tant de grandeur. A côté de ces illustres de la peinture française, quelques étrangers et aussi des noms moins connus révèlent une puissance, une originalité ou un charme que le succès n'a pas encore altérés. Le *Portrait du Prince de Galles* en grand costume de cour, par M. Arthur Cope, montre avec quelle discrétion et quel sentiment de style un maître est capable de traiter ces archaïques portraits officiels encombrés d'étoffes et galonnés d'or. *Le Prévôt de Trinity College à Dublin*, par M. Harris Brown, et *Mme Simao da Veiga*, par son mari, sont des œuvres tout à fait remarquables, l'une profonde, généreuse et simple, d'une harmonie apaisée qui laisse à leur plan les accessoires et la parure, l'autre d'une grâce robuste, peinte avec une fermeté dont nos habiles pourraient faire leur profit.

M. Déchenaud est un beau peintre, — cet éloge entraîne sa restriction : sa facture, grasse, puissante et franche, aboutit à une singulière vérité de matière, mais la flamme de la vie intérieure, la finesse et la pureté de l'émotion manquent aux figures, expressives d'ailleurs, que le peintre a groupées *Dans l'atelier*. L'art de M. Ernest Laurent est notre repos et notre récompense : jamais je n'ai mieux compris qu'en présence de ses beaux portraits émouvants et simples, que la grande conquête de la peinture moderne est l'enveloppe dans la lumière. M. Ernest

Laurent est un maître dans toute la force du terme, — paisible, élevé, humain. Il aime la femme, non pour ses splendeurs animales ou pour la grâce calligraphique de sa silhouette, mais pour le rayonnement de ses puissances intérieures. De même qu'au sortir de la peinture anecdotique et des images traditionnelles, Henri Martin nous restituait à la vie, Ernest Laurent, après tant de portraits brillants et vides, nous montre enfin des êtres vivants avec lesquels nous communiquons spontanément. Il dispose d'un tel don de sympathie profonde qu'il nous les rend chers et presque familiers. On voudrait trouver, pour louer cet artiste, des éloges que n'eussent pas usés les autres peintres et qui pussent convenir à l'élévation de sa maîtrise.



MARCEL BASCHET. — PORTRAIT DE M. PIERRE MARIE.

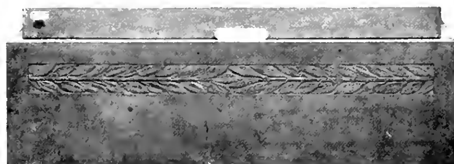
Et puis, donnons-nous l'illusion d'une retraite, allons demander à la nature vue par les paysagistes la leçon de recueillement et de gravité que nous refusent la peinture anecdotique et la peinture de morceaux, et que prodiguent en vain, d'autre part, aux décorateurs et aux portraitistes Henri Martin et Ernest Laurent. Mais là encore il nous faut traverser une atmosphère de conventions prétentieuses avant de toucher les œuvres sincères. Venise, chef-lieu du snobisme européen et de ces nostalgies

superficielles par lesquelles, à la suite des maîtres, les philistins de la culture croient cultiver leur sensibilité, est un aimable et théâtral décor dans les œuvres de M. Saint-Germier, un prétexte à imageries vulgaires pour M. Gaston Roullet, l'occasion pour M. Maurice Bompard de compositions pittoresques bien établies et bien exécutées, point chargées de littérature, fraîches, matinales, justes — un peu froides. L'Italie de M. Bégule, dont on goûtera les eaux-fortes originales à la section de gravure, est voluptueuse, délicate et fleurie. Revenons aux saules argentés, aux peupliers de nos vallons, à ces bords de rivière d'une poésie pénétrante, à ces clairières pleines de lueurs qui, depuis tant d'années, ont inspiré l'école française. La nature est souvent bien lointaine, les peintres la voient surtout à travers les préférences des acheteurs. M. Gosselin, avec distinction, M. Cachoud, avec lourdeur, sont des maniéristes. J'aime le paysage de M. Henri Rousseau, mais j'ai tort de l'aimer : cette belle composition romantique est gâtée par la virtuosité de la facture et par une tonalité artificielle. Romantique elle aussi, envahie par le saisissant faux-jour de l'orage anglais, mais peinte dans une gamme claire, avec une franchise peut-être un peu artificielle, la *Vue d'une vallée* de M. Arthur Streeton. M. Léon Riket, au contraire, est un peintre d'une discrétion éminente ; son envoi, *Demeure rustique*, est d'une harmonie dorée, d'une paix et d'une profondeur de sentiment qui ne doivent rien aux recettes d'une école ; il n'est pas lourd de cette pédanterie esthétique qui défigure tant d'œuvres contemporaines. Les neiges de M. Charreton ont un charme de vérité. La note de M. Grosjean et celle de M. Camille Dufour sont de celles qui nous consolent chaque année de la médiocrité adroite : leurs tableaux ne nous révèlent rien que nous ne connaissions et que nous n'aimions ; ils savent communiquer leur émotion, mais ils gagneraient en largeur et en puissance, s'ils renouvelaient plus souvent les prétextes de leur sincérité. Je mets tout à fait à part les deux belles pages d'Adrien Demont, qui, dans l'école française, représente assurément l'inspiration la plus noble et la plus large.

La chanson mélancolique des meilleurs d'entre nos paysagistes ignore l'audace des thèmes nouveaux. Ils se tiennent volontairement à l'écart des grands courants qui rajeunissent notre vision de la nature et la beauté du monde. Je trouve pourtant çà et là les traces d'une

hésitation qui sera peut-être féconde. M. Gustave Pierre, dont j'ai loué *la Promenade*, a vu et compris les études de Manet. On peut saluer en M. Morchain la promesse d'un talent complet. Les harmonies grises du *Bac de Soubise* et de la *Marée haute en rivière*, sont d'une singulière puissance de suggestion. Peintes avec un autorité pleine de calme, elles ne nous imposent ni le mélodrame d'un effet ni le prestige des vaines curiosités. Un ciel pesant, mais aérien, profond, développe au-dessus des eaux la masse mouvante des nuées, la marée envahit l'estuaire avec une lenteur lourde. En face de ces tableaux, vastes comme les spectacles qu'ils représentent, nous oublions qu'il y a un art, des recettes, des formules et des adresses. Les paysages de M. Morchain rappellent aux peintres et aux amateurs que le style est, non pas le résultat d'une tension esthétique ou d'un effort intellectuel et littéraire, mais l'expression élevée de la sincérité.





P.-M. LANDOWSKI. — STÈLE MONUMENTALE À LA MÉMOIRE DES ARTISTES OUBLIÉS.

II

Des critiques prévenus blâment la production généreuse de nos sculpteurs et leur reprochent la facilité, la monotonie et le manque de caractère. C'est les juger en bloc et d'une traite, sur l'impression fâcheuse produite à distance par cette accumulation de blancheurs pareilles. Beaucoup de gens sont reconnaissants envers les sculpteurs de la Société Nationale d'être peu nombreux et de charger leur art de prétentions évidentes qui aident à les reconnaître et à les commenter. C'est qu'il est particulièrement délicat d'apprécier la sculpture. La peinture se sauve par le sujet, par la couleur, par la virtuosité, par l'esprit, et toutes les incompétences trouvent aisément à satisfaire en elle leur goût des agréments et des intentions. Le sculpteur et son public sont aux prises avec la forme dans sa simplicité. Aussi l'intellectualisme de notre temps accorde-t-il volontiers ses préférences à des œuvres douées d'une signification étrangère à l'esprit de leur art : il peut ensuite les traiter comme des idées générales.

Il semble que l'on puisse distinguer au Salon des Artistes français deux tendances également fortes et bien représentées, — la grande tradition classique et décorative et, d'autre part, un courant de sculpture pittoresque et caractériste. La tradition classique, dans sa pureté, ne se présente pas comme une fille anémiée de l'académisme. La leçon de Rude, de Carpeaux et de Dalou n'est pas méconnue. Mais par delà les agitations et les inquiétudes romantiques, c'est aux grands décorateurs du XVIIe siècle français qu'elle me paraît appelée à se rattacher de plus en plus, moins sans doute par suite d'une influence esthétique réfléchie que par un retour spontané à ses origines historiques. Longtemps l'art de Saint-Marceaux fut l'expression la plus haute et la plus pleine de cette force de tradition profonde, conforme au génie français, plus puissante que les prestiges éphémères de la vogue. On souhaiterait la voir prendre encore plus de force et plus d'autorité.

Malgré tout, cette sculpture de « tradition » est diverse, elle est érudite, elle est encore riche de souvenirs empruntés à toutes les grandes époques de l'art. La statue de bronze de M. Alfred Boucher, *S'il le faut*,

belle guerrière nue et armée, fait penser aux Pallas celliniennes et à l'inspiration de la Renaissance. La *Mireille* du maître Antonin Mercié révèle, malgré la singularité coquette du costume, fait plutôt pour la statuette que pour la statue, la ferveur amoureuse et la caressante manière d'un artiste épris de la grâce, de l'éclat et de la jeunesse de la femme, comme ses aînés du XVIIIe siècle. Si l'admirable Bernin est responsable de beaucoup d'ingéniosités décoratives, auxquelles il savait prêter une ronflante éloquence, il me semble retrouver les traces de son inspiration élégante et robuste dans *le Divin chanteur* de M. Lecomte du Nouy. La fontaine de M. Carlès s'apparente, avec plus de volume et de solidité, à ces beaux édifices heureusement inventés que le génie des décorateurs d'autrefois improvisait en une nuit, au fond d'un parc, pour la fête d'un prince. Une petite renaissance antiquisante nous montre quelques artistes attachés à doner de vertus nouvelles des sujets chers à l'anthologie alexandrine et aux habiles artisans de l'époque hellénistique : il y a des incorrections et des attaches arbitraires dans le groupe d'enfants de M. André Abbal, mais un modelé gras et un sentiment assez pur. Le *Jeune Faune au*



M.-L. BEGUINE. — L'ÉTREINTE.

Marbre.

mouflon de M. Lysniewski, le groupe de M. Pavot sont d'une aimable ingénuité et d'un joli mouvement.

Je crois néanmoins que les œuvres les plus remarquables de tout ce groupe sont celles dont la pureté savante doit moins aux leçons du passé qu'à l'étude attentive de la vie. *L'Étreinte* de M. Béguine honore l'école par la puissante élégance de la composition et par la ferme plénitude du modelé. J'admire le groupe du professeur Paul Richer, *Tres in una*, devant lequel je songe moins à la chaste froideur de Thorwaldsen ou de Canova qu'à la rayonnante jeunesse de l'*Hébé* de Rude. *L'Étude* de M. Biberstein est calme et belle. Quelques morceaux de nu, gracieux, robustes et sereins, attestent les ressources et la vitalité, injustement contestée, de cette tradition. L'art de Mme Rossollin est intelligent, inquiet et souple. La *Fontaine* en marbre de Mme Gertrude Whitney, gâtée peut-être par le ton désagréable de la matière, n'est pas seulement un ensemble décoratif heureusement conçu, elle réunit trois nobles statues qui ne sont pas inférieures à ce que nous admirons le plus du sculpteur américain Saint-Gaudens. Le tempérament le mieux doué et le plus émouvant que notre école révèle cette année est celui de M. Béclu, l'auteur du *Commentaire :* trois hommes âgés penchés sur un texte discutent sans animation ; ils semblent déjà baignés par quelque souffle d'immortalité. Point de trous ni de dispersion dans ce beau bloc plein, ni de brutale emphase dans cette harmonie sévère, à laquelle une admirable entente de l'enveloppe donne la paix et l'unité.

Il existe une sculpture pittoresque, gâtée sans doute par des excès littéraires et par des prétentions parfois peu justifiées à la grandeur, mais audacieuse, vivante, résolue à s'intéresser moins à des légendes élégantes ou voluptueuses qu'aux batailles et aux profondeurs de la vie. Elle arrache les héros à leurs méditations de marbre et au sommeil de leur sensibilité. Ces statuaires continuent la protestation romantique. Ils représentent cette force de retour à la vie, à la couleur, au caractère qui rajeunit les vieilles écoles en les stimulant par le spectacle même d'héroïques erreurs. Les uns cherchent avant tout la puissance expressive dans des symboles sans âge, extérieurs à l'histoire, imposent à leurs personnages une sorte de tristesse barbare : M. Landowski accroupit rudement ses colosses sous les fondations de Ninive, peut-être moins écrasantes que les généralités

françaises ou latines dont les souvenirs de l'enseignement officiel et de la villa Médicis font déborder ses sujets. D'autres croient se rattacher à la tradition des imagiers et se font avec éloquence les statuaires de la douleur et de la pauvreté : M. Bouchard aime à se réclamer de Claus Sluter, dont il a fondu l'image avec une sombre lourdeur. Ses *Pêcheurs* sont démesurés plutôt que grands et d'une puissance de synthèse inférieure à celle des esquisses de Dalou.

On ne saurait toutefois trop louer ces artistes de nous donner une



HENRY PROSZYNSKI. — HIVERNAGE.
Plâtre.

impression de grandeur et d'âpreté qui fait défaut à la plupart des peintres. Réduits à des moyens plus simples, ils produisent des œuvres plus élevées. La vie paysanne, l'intimité du foyer rustique les inspirent avec bonheur. L'*Hivernage* de M. Proszynski est un ensemble plus calme que ceux dont je viens de parler. On peut discuter une conception aussi nettement pittoresque, mais la beauté du sentiment, l'harmonie de l'exécution, le charme de l'enveloppe sont incontestables. M. Niclausse est un artiste intéressant qui cherche encore et qui peut apprendre. Son *Orphelin* est traité avec une plénitude concise, mais le style en garde quelque chose de raide et de sommaire. Les plis des vêtements des deux personnages

qui forment les parenthèses de sa composition sont d'une sécheresse et d'une dureté voulues, mais sans beauté. Je préfère son buste de jeune fille, d'un sentiment naïf et profond. La paysanne et l'ouvrier picard du statuaire amiénois Carvin ont du caractère et de la simplicité. Ils appartiennent à ce groupe d'œuvres émues qu'inspirent, non les souvenirs de lectures ou les théories, mais les amertumes résignées et le charme triste de la vie populaire.

Il est affligeant de penser que les œuvres les plus médiocres de ce Salon de sculpture sont destinées à figurer sur nos places publiques et sous les ombrages de nos promenades. Beaux parcs mélancoliques où rêvait Watteau et que décorait avec harmonie quelque fuyante Atalante, quel déshonneur on vous prépare! J'ai vu des midinettes de marbre, et Mme Lafarge dans son cachot : elle le mérite désormais. J'ai vu des ruées de chevaux hérissés de sabots et de pattes, une sorte de « Vache Farnèse » qui représente l'Agriculture, — étrange ménagerie, malaisément tenue en respect par le mâtin de M. Perrault-Harry et par le sanglier de M. Gardet, dignes des plus belles épigrammes de l'Anthologie. Les envois de M. Jean Boucher nous empêchent de penser à tant d'effigies menaçantes; j'aime surtout son harmonieux *Fra Angelico*, qui tient une palette ostentatoire, mais dont le style et l'élévation nous rappellent avec plus de suavité le *Saint Vincent de Paul* de Falguière. On voudrait parler longuement de beaucoup d'œuvres encourageantes, dont les auteurs sont les favoris de nos préférences ou de notre admiration, — M. Ségoffin, dont nous n'avons pas oublié l'admirable buste d'après le peintre Albert Maignan et qui sculpta cette année l'émouvante pierre tombale de Ziem, MM. Verlet, Bernstamm, Hannaux, Paul Roussel, Marqueste, Gustave Michel, les maîtres illustres et les débutants doués, — et découvrir enfin l'inconnu génial qui, associant l'étude de la vie à l'étude du passé, prodiguera des dons nouveaux à l'art de Houdon, de Carpeaux et de Rodin.

III

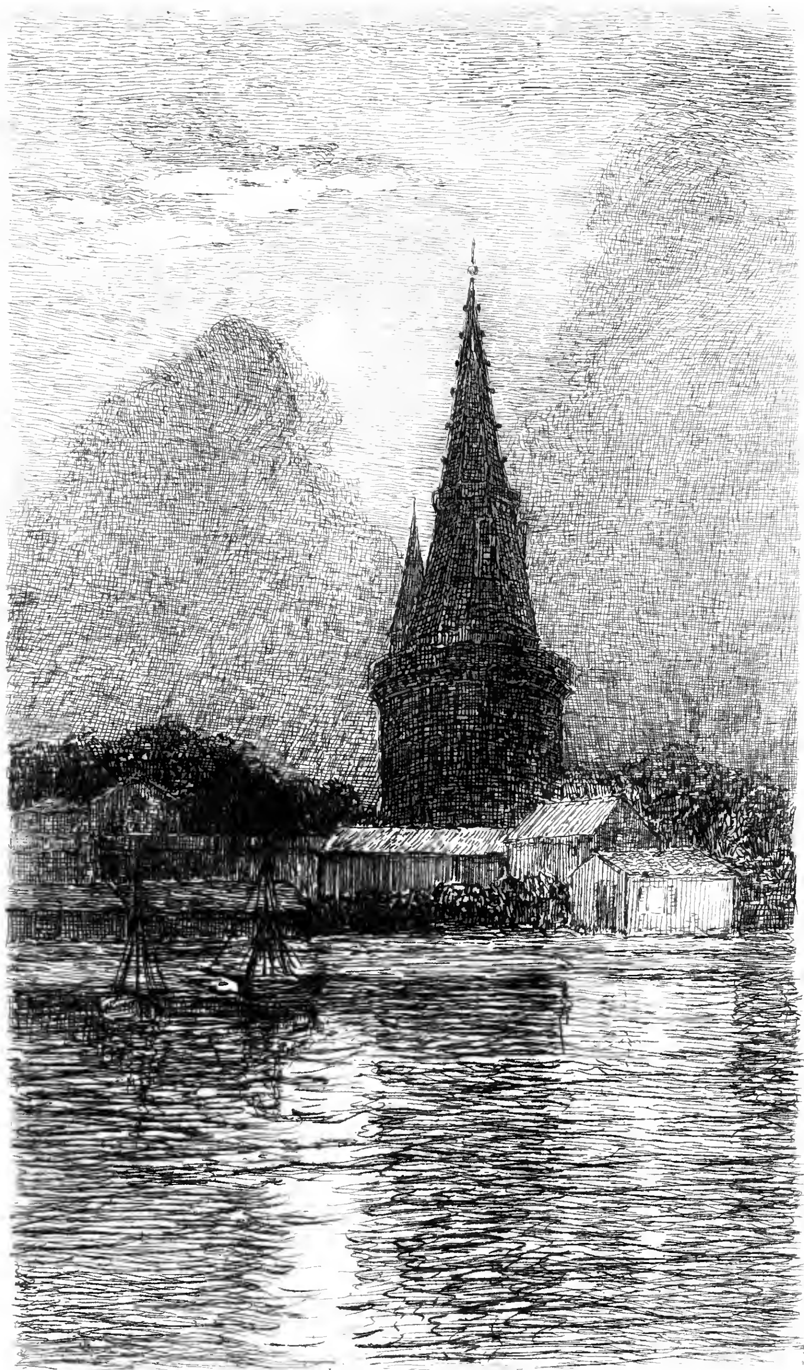
Dans les salles réservées à la gravure et à la lithographie, nous retrouvons, en même temps que les souvenirs légués par les maîtres et leurs œuvres mêmes, traduites avec infiniment de charme et de sensibilité,

LA TOUR DE LA LANTERNE A LA ROCHELLE

Eau-forte originale de Mlle Jeanne SIMONNET

Revue de l'Art ancien et moderne

Imp. Ch. Wittmann



un art voisin de nous, fait pour nos joies quotidiennes et pour notre enseignement intime. Que de reconnaissance ne devons-nous pas à des hommes qui s'attachent à nous rendre familiers et présents tant de chefs-d'œuvre doués d'une vie nouvelle par la puissance de leur propre talent ! Je voudrais dire tout le respect que m'inspire leur lutte héroïque contre les progrès de la barbarie et des « procédés ». Par sa destination comme par la poésie de sa technique, la gravure, loin de se présenter comme un art de basse vulgarisation, est peut-être celui qui contribue le plus efficacement à nous élever et à nous former. Son charme de suggestion est tel, elle est capable de notations si pénétrantes, qu'elle va parfois plus loin que la peinture. L'émotion qu'elle communique est plus concentrée et plus profonde.

C'est faire une œuvre détestable et c'est méconnaître l'esprit de cet art que de vouloir séparer la gravure de reproduction de la gravure dite originale, au profit de cette dernière. Un amateur sensible à la beauté de la gravure ne limite pas sa joie par des préférences exclusives : l'estampe peut et doit être belle à toute occasion, qu'elle naisse de l'étude et de la méditation d'après les peintres d'autrefois ou d'un contact direct avec la nature. Seule la poésie des résultats nous touche, et non le prétexte de l'inspiration.

Aquafortistes, burinistes, lithographes et graveurs sur bois constituent, cette année encore, un beau « musée » en blanc et noir, où nous retrouvons l'image intelligente, fidèle et grave des maîtres de tous les temps. Aux visiteurs du Salon qui osent encore décorer leurs demeures avec des photographies, je conseille de prendre quelques instants sur les heures qu'ils consacrent aux anecdotes peintes et d'aller admirer tant de beautés sévères et charmantes, — *Mme Seriziat*, d'après David, par M. Busière, la *Psyché*, d'après Prud'hon, de M. Mayeur, un portrait de M. Marcel Baschet gravé avec une souplesse colorée par M. Dezarrois, et aussi le portrait de Mgr Fuzet, burin original de M. Sulpis, dont le sentiment et la probité ne sont pas inférieurs à l'art de Ferdinand Gaillard. Il ne m'appartient pas de louer, parmi les aquafortistes, M. Victor Focillon qui représente avec autorité une école qu'il a illustrée par tant de belles pages : qu'il me soit permis néanmoins d'admirer dans *l'Orage*, d'après Everdingen, la poésie des effets marins de l'école hollandaise, le charme

argentin et la fraîcheur des morsures, la sûreté de pointe d'un homme habitué à dessiner et à peindre. Le lithographe Louis Huvey sent et traduit avec une délicieuse émotion le mystère et la profondeur de l'art de Henner, auquel il a consacré un des plus beaux recueils de ce temps. Ni M. Ruffe ni M. Auguste Thévenin ne sont représentés cette année à la section des graveurs sur bois, mais le *Portrait du prince de Joinville* de M. Lerondeau, ferme et délicat à la fois, est l'œuvre d'un homme qui conquiert chaque jour sa maîtrise.

Quelle que soit ma sympathie pour une école si heureusement représentée, je ne puis pas ne pas signaler des erreurs dont les passions des partis s'emparent pour critiquer son effort. Certains contre-sens d'interprétation sont particulièrement regrettables. Depuis plusieurs années, M. Firmin Bouisset, auteur de plaisantes affiches bien connues, s'attaque à Rembrandt, sans prendre garde que la lithographie, lorsqu'elle est traitée avec une lourde fadeur et une impersonnalité photographique, est bien au-dessous de la puissance, de l'accent et de la richesse de valeurs dont dispose l'eau-forte pour traduire ce maître. *Le Philosophe en méditation* de M. Édouard Léon est d'un effet plus juste : mais on reste surpris de l'atmosphère fumeuse, louche et malpropre, à travers laquelle ce graveur interprète les paysages de Paris. Ces erreurs isolées sont rachetées par l'incessant effort de nos Sociétés provinciales de gravure, par les planches de la Société française des Amis des arts et de la Société des Aquafortistes, qui, les unes et les autres, nous permettent d'admirer le savoir, la probité et l'émotion de maîtres tels que MM. Laguillermie, Dautrey, Lefort, Favier, Ruet, Alfred Boilot, Mauron, et de bien d'autres encore. Je n'ai que peu de choses à dire de la gravure en couleur : lorsqu'elle n'est pas traitée par planches repérées, gravées avec cette patience subtile et ingénieuse qui caractérise les beaux envois de M. Charles Thévenin, elle est choquante, elle est vulgaire. Le grain d'aquatinte qui supporte le ton est lourd, l'harmonie est arbitraire et louche.

Nos graveurs originaux me suggèrent des réflexions d'un autre ordre. Le charme de leurs œuvres se communique aisément. Ils ont une grace vivante, alerte et colorée. Ils intéressent le public de l'art, qui les aime avec raison, — plus peut-etre par piété envers le souvenir des maitres qui ont illustre l'école française et ce siècle, les Meryon, les Lalanne, les Charles

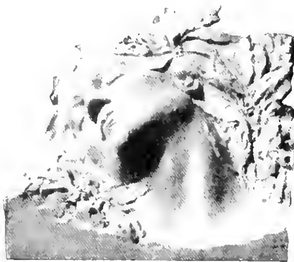
Jacque et les Buhot, et aussi par réaction contre l'estampe proprement dite, d'une beauté plus rare et plus difficile, que par un libre choix et une admiration réfléchie. On l'a dit avec esprit, ils sont limités aux fortifications : ils sortent trop rarement de l'enceinte des villes et ne s'intéressent pas assez aux formes vivantes. Je vois bien une sorte d'académie de M. Fritel, intitulée *Bellone*, mais c'est une œuvre d'école, sans caractère et sans liberté. Le paysage de neige de M. Abel Mignon résume les erreurs les plus déplorables des graveurs de reproduction asservis à la photographie. Mais je me hâte d'ajouter que le vernis mou de M. Léon Salles est peut-être ce que le Salon a produit de plus opaque. Les vues de Venise de M. Duluard nous inspirent une violente nostalgie de Paris. On doit reconnaître que les écoles étrangères nous présentent des œuvres plus variées et plus franches : j'apprécie beaucoup le style ample, puissant et sévère des bouviers et des charretiers du graveur suédois, M. Cardale. Si M. Pinet se contente d'agrandir ses cartes postales, MM. Haig, Fitton et Pratt composent, dessinent et gravent en vrais peintres.

Il arrive que des planches un peu sommaires soient complétées à l'impression et lourdement encrées par l'ouvrier : je crois que les éloges décernés à l'habileté de ces artisans ont fini par les faire sortir de leur rôle et qu'ils contribuent à gâter nos graveurs en se substituant à eux. J'aime trop le talent de M. Bouroux et je suis trop heureux de ses progrès pour négliger de lui signaler un danger qu'il est, plus qu'un autre, capable d'éviter. Son exposition, cette année, est suggestive et belle. Nos lecteurs, qui connaissent déjà de lui des œuvres charmantes, retrouveront également au Salon M. Charvot. Ils aimeront l'art robuste et les belles qualités d'aquafortiste de Mlle Simonnet, fille d'un excellent peintre, élève admirablement douée du maître Bracquemond. Depuis quelques années, parmi tant de creuses fantaisies et d'improvisations hâtives, ses envois nous ramènent à la grande tradition de l'eau-forte française au XIXe siècle, à ces pages éloquentes et vastes dont la solidité technique fixe à jamais la poésie. Les œuvres de cette jeune artiste et de quelques-uns de ses confrères, M. Laplace, M. Paul Marie, dont la grande composition légendaire nous repose des architectures pittoresques, nous font espérer la renaissance que l'on nous promet depuis tant d'années.

Sans doute, il est peu probable que le Salon de 1913 complète d'une

manière significative notre notion de l'école française et notre sentiment de l'art contemporain. De cette accumulation désordonnée, où les courants de préférences se croisent, se pénètrent et se dénaturent réciproquement, il est difficile d'extraire quelques vérités d'ensemble : la critique de l'avenir sera peut-être capable de ces généralisations. C'est dans la prodigalité éphémère du Salon que nous trouvons, à la réflexion, sa philosophie et son utilité. Il n'est pas un musée, il ne résume pas l'effort de cinq siècles, il est la manifestation annuelle d'un labeur vivant. S'il ne se présente pas comme une galerie de chefs-d'œuvre, il nous renseigne avec profusion et sans ordre sur la vitalité de l'école. Il ne nous fait connaître que rarement des maîtres capables de rayonner sur les destinées de notre école et d'illustrer notre histoire : mais si l'art de ces grands isolés, dont les noms retentissent à de longs intervalles à travers les siècles, est indispensable à l'humanité, il ne suffirait pas à signifier tous les aspects des civilisations ni à contenter tous nos besoins de beauté. Un art *prochain* nous est nécessaire. Nous vivons avec lui autant qu'avec les chefs-d'œuvre. Il est largement représenté au Salon des Artistes français de 1913 : nous retrouvons en lui les raisons que nous avons d'aimer la vie et de chérir les puissances créatrices de notre race.

HENRI FOCILLON



Mme ROSSOLLIN. — ORPHÉE.

Bronze à cire perdue



Le Tintoret. — Le Christ et la femme adultère.

GALERIES ET COLLECTIONS

LA COLLECTION MARCZELL DE NEMES

Jusqu'ici, ce fut à Budapest, à Munich ou à Dusseldorf qu'il fallut aller pour se renseigner sur cette collection Marczell de Nemes, dont les revues étrangères nous entretenaient avec insistance. Conservée dans la première de ces villes, elle est l'œuvre d'un amateur, qui s'est révélé au monde de la « curiosité » depuis quelques années, qui a suivi le goût de son temps avec un rare éclectisme et connu toutes les satisfactions du collectionneur, jusqu'à se voir proposé en exemple et célébré comme le modèle de l'éducateur esthétique par un des critiques les plus audacieux et les plus personnels de ce temps, Hugo de Tschudi. La collection Nemes, en effet, n'était pas jalousement cachée à tous les regards par son propriétaire : toujours largement ouverte aux visiteurs,

trois expositions l'ont en outre mise en contact avec le grand public : l'une au Musée des beaux-arts de Budapest en 1910 ; la seconde à l'Ancienne Pinacothèque de Munich en 1911 ; la troisième au Musée municipal de Dusseldorf en 1912. C'est pour le catalogue de l'exposition de Munich que le regretté directeur des Musées bavarois, Hugo de Tschudi, écrivit une ardente préface-manifeste dont le thème se résume en cette phrase, restée comme le mot de ralliement de toute une école : « L'art ancien ne nous apparait sous un nouveau jour que si ses aspirations secrètes tendent à réapparaitre dans l'art de notre temps ».

Une nouvelle exposition de la collection Nemes aura lieu à Paris, dans quelques jours : la quatrième, et la dernière aussi, car elle sera suivie d'une vente aux enchères appelée à faire grand bruit.

Singulier ensemble, que celui qui va être ainsi jeté sur le marché ! Il nous arrive — et même on pourrait dire qu'il nous revient, car un bon nombre de ces peintures ont été achetées à Paris, — il nous arrive avec une réputation établie à l'étranger, et d'ailleurs facile à expliquer autant par l'éclectisme de sa composition que par la présence abondante d'un certain nombre de maîtres, anciens ou modernes, dont notre époque s'est particulièrement éprise. Sans doute, au premier aspect, il n'apparait pas très homogène et ne semble pas dénoter une direction très rigoureuse, à cette exception, toutefois, que le XVIIIe siècle français s'y trouve volontairement négligé ; pourtant, si vous interrogez le collectionneur, comme l'a fait naguère M. Francis de Miomandre [1], vous apprendrez de lui qu'il a cherché avant tout à réunir des coloristes, le plus caractéristique groupement des coloristes de tous les temps ; et, de fait, considérée sous ce jour, la collection Nemes offre des rapprochements et des contrastes de haut goût. Enfin, cet ensemble se recommande par tant de variété que tout amateur de peinture a une chance de rencontrer une œuvre à sa convenance parmi les 121 numéros qui le composent. Voilà plus de mérites qu'il n'en faut pour justifier la place prise par la collection Nemes et l'intérêt de curiosité suscité par l'annonce de sa dispersion.

Sans vouloir écrire à son propos un raccourci d'histoire de l'art, la plus agréable manière de faire le tour de cette galerie est encore

1. *L'Art et les artistes*, mars 1913.

celle que nous offre le groupement par écoles ; toutefois, les prédilections de l'amateur s'indiquent si nettement pour deux maîtres, l'un d'Italie et l'autre d'Espagne — le Tintoret et le Greco — qu'on ne résiste pas au plaisir d'aller d'emblée vers ces deux puissants créateurs, unis par l'évidente affinité de leur génie impétueux et tourmenté.



Le Greco. — Sainte Madeleine.

Pour le Tintoret, il est ici supérieurement représenté par cinq peintures. Des portraits, d'abord : *Trois donateurs*, trois patriciens de Venise en longues robes bordées de fourrure, dont l'attitude témoigne qu'ils faisaient autrefois partie d'un tableau votif, aujourd'hui fragmenté ; un *Portrait d'homme* barbu, en manteau de velours noir garni de fourrure : physionomie austère et concentrée ; celui d'un autre personnage, debout dans un intérieur, près d'une fenêtre ouverte sur un paysage accidenté : petite tête volontaire, éclairée de deux yeux aigus qui vous dévisagent et vous scrutent ; puis, deux compositions religieuses : une *Résurrection*, peinte vers 1548 pour la famille vénitienne de Mula, et qui a passé depuis lors dans les collections W. Graham et Ch. Butler ; enfin, *le Christ et la femme adultère*, où rien ne manque de ce qui fait aimer le maître pittoresque et pathétique de la Scuola San Rocco : ni le tumulte et l'éclat du groupe entourant la pécheresse, ni la douce et charmante figure courbée devant Celui qui prêche la

miséricorde et le pardon, ni l'étrangeté de la lumière répandue sur la scène, ni la recherche raffinée du coloris.

Il n'y a pas longtemps, M. Émile Bertaux analysait ici-même la part qui revient à l'italianisme, dans la formation du Greco[1]; il rappelait à cette occasion les souvenirs du Tintoret qui, chez le jeune peintre candiote, s'étaient superposés aux enseignements de son maître Titien. Les dix Greco de la collection Nemes — peu de galeries publiques ou privées peuvent rivaliser avec celle-ci pour le nombre et la qualité des œuvres du peintre de Tolède — permettent de contrôler ce que l'artiste né Grec, formé à Venise et naturalisé Castillan, garda toute sa vie de l'empreinte première, et quels éléments nouveaux, tirés de ses origines et de l'ambiance espagnole, s'ajoutèrent à cet apport italien. Et d'abord, le réalisme dans l'étude de la physionomie individuelle : il est peut-être moins frappant, au premier examen, dans la rêveuse figure de *Saint Louis de Gonzague prêtant serment comme membre de la Compagnie de Jésus*, que dans l'incisif portrait du cardinal inquisiteur *D. Fernando Niño de Guevara, archevêque de Tolède*, en camail et barrette pourpres, — sèche et mince figure à barbe grise, dont on ne saurait oublier le regard « de coin » derrière les bésicles rondes ; on retrouverait cette admirable pénétration du visage humain, en ce qu'il exprime de plus douloureux et de plus fervent, dans le *Christ portant sa croix*, dans le *Saint André*, et dans cette *Tête d'homme*, un des familiers de l'artiste sans doute, qui se revoit parmi les personnages du *Christ bafoué* (cathédrale de Tolède), de *l'Enterrement du comte d'Orgaz* (église San Tomé de Tolède) et ailleurs encore. Ce goût de réalisme n'est pas le seul emprunt que le Greco ait fait à Venise : il a aimé les mises en scène inattendues et les attitudes passionnées et fougueuses du Tintoret, il a gardé le souvenir de son coloris et de son éclairage de visionnaire ; mais ce qu'il est advenu de l'empreinte un peu païenne de Venise, quand elle eut passé par le creuset brûlant du mysticisme espagnol, on peut ici s'en rendre un compte exact devant la *Sainte Madeleine*, qui, drapée dans un manteau bleuâtre, une de ses longues mains ouverte sur sa poitrine et les yeux levés vers le ciel, semble prendre le monde à témoin de l'ardeur de sa foi ; devant les figures émaciées du *Christ portant sa croix* ou du *Christ bafoué par les soldats* ; devant les personnages allongés, et comme

1. Voir la *Revue*, t. XXXII, p. 401.

dévorés de fièvre, de *la Sainte Famille* et de *l'Annonciation ;* devant ces sortes d'apparitions baignées de lueurs surnaturelles, qui s'intitulent *Jésus au Jardin des Oliviers* et *l'Immaculée Conception*. Qui dirait de cet illuminé qu'il a reçu les leçons de Titien, goûté l'opulence facile du Bassan et la voluptueuse splendeur du Véronèse ? Et n'est-ce point avec intention que M. de Nemes avait rapproché de ses dix œuvres du peintre de Tolède, une *Scène rustique* de Jacopo Bassano, une *Annonciation aux bergers* de son fils Francesco, et une page allégorique de Paul Véronèse, montrant la ville de Venise, sous les traits d'une jeune femme en somptueux atours, adorant l'Enfant Jésus que lui présente la Vierge ?



GÉRARD DAVID.
LA VIERGE ALLAITANT L'ENFANT JÉSUS.

Au reste, des autres artistes représentant ici l'école italienne, la plupart sont, comme les précédents, des Vénitiens : on a déjà dit que M. de Nemes ne cache pas son faible pour les coloristes. Une *Vierge à l'Enfant avec un donateur*, de Giovanni Bellini, belle, simple et grave, des portraits d'hommes de Cariani et de Moroni, relient le XIVe siècle de Giambono,

naïf enlumineur d'une *Entrée de Jésus a Jérusalem*, au XVIIIe siècle des esquisses du virtuose G. B. Tiepolo et des fantaisies décoratives de Guardi. Hors de Venise enfin, un triptyque attribué à Agnolo Gaddi, une *Nativité* de Botticelli, qui date de l'époque où l'artiste était encore sous l'influence de Filippo Lippi, des *Lamentations autour du Christ* de Mainardi, sont autant de spécimens judicieusement choisis de la peinture religieuse florentine.



Hans Baldung Grün. — Vénus et Cupidon.

Pourvue de quelques œuvres caractéristiques des primitifs italiens, la collection Nemes est plus riche en primitifs des écoles du Nord. Ce sont d'abord, pour les Flamands, deux peintures de Gérard David : une candide petite *Vierge allaitant l'Enfant Jésus*, dans un paysage minutieux et profond, et une émouvante *Mise au tombeau ;* et c'est aussi une *Sainte Famille*, que le Maître de *la Mort de la Vierge* a peinte avec une grâce et une fraîcheur charmantes, comme une « maternité » de son temps. Du côté des Allemands, c'est un précieux nu de Hans Baldung Grün, *Vénus et Cupidon* (daté 1525) : l'artiste y montre la déesse, aidée du malicieux Amour, écartant de ses deux mains la draperie qui voilait sa triomphante beauté, et son pinceau

délicat s'est complu à faire jouer la lumière sur le jeune corps ferme et robuste. Les riches portraits d'un seigneur allemand et de sa femme, par H. von Kulmbach, datés 1513 (ancienne collection Weber, de Hambourg), et celui d'un homme coiffé d'une toque plate et vêtu d'un manteau de velours bleu, garni d'un large collet de fourrure, par B. de Bruyn le Vieux, ne sont pas moins scrupuleusement étudiés. Ce dernier maître figure aussi dans la collection Nemes avec une *Descente de croix* et une *Vierge à l'Enfant* entourée de saints personnages (ancienne collection Weber). On y rencontre encore Lucas Cranach le Vieux, avec une *Annonciation à Joachim*, datée 1518, et Lucas Cranach le Jeune, avec un *Paysage* animé d'une scène de chasse, tout rempli de détails amusants et finement observés.



FRANS HALS. — PORTRAIT D'HOMME.

Un *Portrait de femme*, d'Antonio Moro, daté 1577 (anciennes collections de Beurnonville et de Hirsch), sert de transition avec le XVIIe siècle flamand et hollandais, — l'art français de cette époque ne se réclamant que d'une paysannerie des Le Nain, moins grave qu'à l'ordinaire.

La Hollande paraît avoir retenu plus longuement la curiosité de M. de Nemes ; de toutes les écoles anciennes, c'est à celle-ci que le collectionneur a fait le plus d'emprunts, et c'est elle qui compte, dans la galerie, les plus divers échantillons de ses artistes les plus estimés. Les amateurs de natures mortes se plairont à détailler les deux Van Beyeren et le W. Kalf. Les curieux de paysages apprécieront un blond Van Goyen, le *Village au bord d'un canal ;* la prairie, semée d'arbres et coupée d'une rivière, avec une ville à l'horizon, si bien vue par Ph. de Koninck ; un J. van Ruysdael de belle tenue, *le Troupeau sur le chemin ;* un groupe mouvementé de cavaliers, par Ph. Wouwermans ; et une perspective de campagne, avec des vaches couchées au premier plan, page importante d'Aelbert Cuyp (anciennes collections Pereire, Camondo et Sedelmeyer). Si l'on préfère les sujets d'intérieur ou les scènes de mœurs, on se divertira devant *le Buveur* somnolent de Brekelenkamp ; *les Joueurs de quilles* sur une plage, excellent effet de contre-jour, de J. A. Duck ; les gentilshommes jouant au tric-trac, dont les riches costumes ont été aussi soigneusement détaillés par Th. de Keyser que ceux des personnages de la *Réunion galante*, par Dirck Hals ; *la Vieille à la fenêtre* et la *Scène de cabaret*, de A. van Ostade, — cette dernière, surprenante par l'habile entente du clair-obscur. Enfin, si l'on en vient aux portraits, on trouvera d'autres sujets d'agréable enseignement : ce sera d'abord un *Enfant* de A. Cuyp, un enfant joufflu, aux grands yeux étonnés, tout vêtu de rouge, assis par terre et tenant son chapeau sur ses genoux ; ce sera aussi le *Portrait de Geertruy Marseys*, que J. G. Cuyp a peinte, en vêtements noirs, une collerette godronnée au cou, une coiffe de batiste blanche sur la tête, les bras aux accoudoirs d'un fauteuil, où elle se tient droite et raide ; ce sera le *Portrait de famille*, de N. Maes ; le *Portrait d'une femme* debout dans un intérieur, de Ter Borch ; le large et puissant *Portrait d'homme* à mi-corps, en costume noir, de Frans Hals, daté 1634 ; enfin, ce seront les trois Rembrandt : deux vigoureuses têtes d'hommes, l'une coiffée d'un large feutre et l'autre d'un bonnet, et cette œuvre capitale de la jeunesse du maître qu'est le portrait de son père : on connaît par de nombreuses reproductions la silhouette énergique et tourmentée et la pose singulière du modèle, on se souvient de sa toque de velours noir ornée de plumes, du manteau de velours noir qui le drape, et des deux lumières



COROT. — LA SONGERIE DE MARIETTE (PORTRAIT DE Mme GAMBEY).

(Collection Marczell de Nemes.)

brillant au milieu de cette chaude harmonie : le gorgerin d'acier qu'il porte au cou et la chaîne à médaille d'or qui lui tombe des épaules...

Des Flamands, moins nombreux, tels que J. Fyt et F. Snyders avec leurs natures mortes, J. Siberechts avec un paysage animé de bestiaux, J. van Craesbeek avec une *Scène de cabaret*, et Teniers avec une étude de deux chevaux blancs mouchetés de gris, font encore une belle escorte à Van Dyck et à Rubens. L'élève et le maître ont ici chacun un portrait de prélat : *le Cardinal Domenico Rivarola*, du premier (autrefois au palais Franzone, à Gênes), visage méditatif et réfléchi, n'a pas moins grande allure que le protecteur et l'ami du second, *l'Archevêque Antoine Triest, de Gand*, physionomie ouverte et souriante. Auprès de ces œuvres achevées, il faut citer deux superbes esquisses du même Rubens : *l'Ensevelissement du Christ* et *la Femme de l'Apocalypse*.

On a déjà dit que le XVIIIe et le début du XIXe siècle avaient été volontairement sacrifiés par M. de Nemes ; pas à ce point, pourtant, qu'ils ne puissent défendre leur renommée avec un Français comme Nattier, auteur d'un gracieux *Portrait de femme ;* avec deux Anglais, comme Sir Th. Lawrence et Sir H. Raeburn, portraitistes, le premier, du *Comte de Guilford*, en buste, vêtu d'un habit gris noir, et le second, du *Général Campbell*, debout dans un paysage, les bras croisés, en uniforme rouge et or ; avec un Espagnol, comme Goya ; avec deux Vénitiens, comme Tiepolo et Guardi, déjà cités. Sur tous, Goya l'emporte, et ses quatre peintures, non seulement appartiennent à des époques bien déterminées de sa carrière, mais relèvent aussi de genres très différents : la première est un carton de tapisserie à sujet de jeux d'enfants (*las Gigantillas*, 1788) ; la seconde, un portrait, celui de *Gasparini*, en habit à la française et gilet brodés d'or (1795) ; la troisième, une scène de carnaval, grouillante et bariolée (*l'Enterrement de la sardine*, 1815)[1] ; la dernière enfin, une étude de types populaires, *les Buveurs* (1819), de l'ancienne collection du duc d'Osuna.

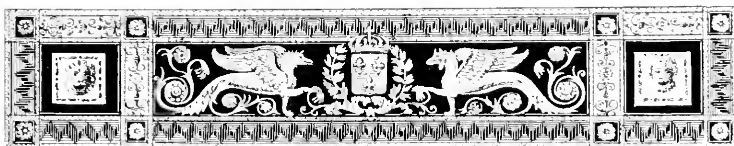
L'année que cette dernière œuvre fut exécutée, naissait à Ornans l'homme qui devait renouer la tradition avec les plus beaux ouvriers de la peinture ancienne, préparer les voies à Manet et, par lui, aux impressionnistes et à leurs successeurs. Comme M. de Nemes — et c'est en quoi

1. Reproduite autrefois dans la *Revue*, t. IX, p. 33.

sa galerie plaisait tant à Hugo de Tschudi — a réuni, auprès des maîtres anciens qu'on vient d'énumérer, la plupart des artistes français qui caractérisent le plus vivement, aux yeux de certains étrangers, les étapes de notre peinture contemporaine, il a tout naturellement donné la place d'honneur à Courbet, que dix peintures — un portrait d'homme, une étude de femme en plein air, deux nus, quatre paysages, une marine, une étude de chien — montrent avec avantage sous toutes les faces de son talent. En vertu de la filiation qu'on vient d'indiquer, voici maintenant quatre toiles de Manet, des plus diverses elles aussi : un portrait (*M. Clemenceau*), une étude de *Négresse*, un paysage (*la Rue de Berne*), et une nature morte (*Pêches*); et voici nécessairement Cézanne, Van Gogh et Gauguin, qui se réclament de Manet... Qu'on se rappelle la formule du critique d'art allemand, citée au début de cet article : elle prend ici toute sa signification et éclaire d'une bien curieuse lumière les intentions de l'amateur.

Au surplus, l'avenir dira si ces trois derniers peintres, tous trois en bonne place dans la collection Nemes, ont des titres suffisants à l'honneur qu'on leur fait aujourd'hui et que leur feront, sans doute, de hardis connaisseurs, le jour de la vente. D'aucuns nous affirment que l'on vérifiera plus tard, à leur propos, cette remarque consignée par Manet dans la préface de son exposition de 1867 : « ... Il arrive, après quelques contemplations, qu'on se familiarise avec ce qui surprenait, ou, si l'on veut, choquait; peu à peu, on le comprend et on l'admet ». Et l'on nous cite des exemples. Pareille mésaventure n'est-elle pas arrivée à Corot lui-même ? à Corot peintre de figures tout au moins, dont l'exquis *Portrait de Mme Gambey*, tout de finesse et de nuances, connu sous le joli titre de *la Songerie de Mariette*, n'aurait certes pas été aussi recherché autrefois que son *Canal en Picardie ;* tandis qu'aujourd'hui... Et toutes ces peintures naguère dites « impressionnistes », chères à M. de Nemes, — les paysages de Sisley et de Monet, les danseuses de Degas, les études de femmes de Berthe Morisot et de Mary Cassatt, les nus, les fleurs, les portraits en plein air et les paysages de Renoir, — toutes ces claires visions si recherchées à l'heure présente, n'ont-elles pas souffert jadis de la surprise qu'elles provoquaient, et bénéficié depuis lors de l'accoutumance ? Attendons...

ÉMILE DACIER



LES SERRE-BIJOUX DE MARIE-ANTOINETTE
ET DE
MARIE-JOSÉPHINE DE SAVOIE, COMTESSE DE PROVENCE

I

Tous les érudits, qui se sont intéressés à la destinée de nos richesses d'art nationales, sont unanimes à reconnaître le souci supérieur de sauvegarde et de préservation dont fit preuve la Convention à l'égard des objets précieux provenant de l'ancien Domaine de la Couronne ou des Biens confisqués, et qui méritaient d'être conservés en raison de leur valeur d'art ou de leur caractère de haut enseignement. Un ancien administrateur du Mobilier national écrivait : « La Convention nationale sut, et ce sera un de ses titres d'honneur aux yeux de la postérité, résister à la pression qu'exerçaient les passions populaires, les malheurs publics et la pénurie du trésor, et ne voulut pas aliéner sans discernement les richesses devenues l'apanage du peuple ». Et il mettait en parallèle ce sentiment élevé du bien public, qui distingue les actes de la Convention, et les procédés désinvoltes avec lesquels, sous les régimes suivants, les Souverains, dont il faut excepter Louis-Philippe, traitèrent les richesses d'art de la France sans se faire scrupule d'en mésuser comme de leur bien propre. Émile Molinier, l'organisateur des collections de meubles au musée du Louvre, reprit sur un ton beaucoup plus vif la même idée.

De telles affirmations, émanant de chefs de services aussi bien placés pour pouvoir juger avec équité, suffisent à démontrer combien est vaine l'erreur commune qui porte au compte de la période la plus active, mais aussi la plus tragique de la Révolution, toutes les atteintes dont souffrit

le trésor d'art appartenant à la Nation. Si ces affirmations avaient eu besoin d'être corroborées, la tâche eût été facile, tant abondent les preuves qu'on peut produire à leur appui; mais le simple relevé de ces preuves, quelque intérêt qu'il présente, dépasserait de beaucoup les limites que je me suis assignées pour cet article et je veux m'en tenir à la mention d'un fait assurément minime, mais qui mérite pourtant d'être rapporté, parce qu'il se rattache à l'intégrité d'une des œuvres maîtresses de l'art du meuble en France, à la fin du XVIII[e] siècle; au grand et somptueux serre-bijoux que la Ville de Paris offrit en présent à Marie-Antoinette en 1787.

On a beaucoup discuté, au point de vue de l'esthétique du meuble en général, le mérite de ce précieux cabinet, surchargé d'ornements de cuivre, de pâtes de Sèvres, de nacre de perles et de peintures sous glace; il n'en est pas moins, par la richesse de sa composition et par la pureté de son exécution, la pièce capitale créée par le goût d'ébénisterie polychrome qui jouit d'une si grande faveur dans la seconde moitié du règne de Louis XVI. Son couronnement est formé par trois figures qui, subissant le sort réservé aux allégories, se prêtent à différentes interprétations. Suivant les uns, elles symbolisent *la Force, la Sagesse* et *l'Abondance;* suivant d'autres, *la Richesse, l'Art* et *le Commerce;* évidemment elles représentent les trois principales Vertus qui sont le soutien d'un royaume, puisqu'elles servaient de support à la couronne royale. Aujourd'hui elles ne font plus d'autre geste que de tendre leurs mains vides; la couronne qu'elles soutenaient a disparu. Rien ne semblait plus logique que d'accuser de cette disparition les révolutionnaires de la grande époque; ils avaient à leur actif assez d'attentats envers les signes de la féodalité ou de la tyrannie, pour qu'on ne crût pas leur faire beaucoup de tort en les rendant responsables de ceux qu'ils n'avaient pas commis; mais on sait que, sur l'ordre de la Convention, les portraits des souverains, des princes et princesses, aussi bien que les souvenirs les plus précieux gardant les marques distinctives de leur rang privilégié, étaient mis en réserve dans les palais, en des chambres ou des appartements fermés à clef, où seulement étaient admises les personnes quelque peu notoires qui demandaient à les visiter.

Lorsqu'elle l'avait reçu de la Ville de Paris, Marie-Antoinette avait fait placer son grand serre-bijoux dans ses appartements du palais de



Serre-bijoux de Marie-Antoinette. Cliche Alinari.

Musee de Versailles

Saint-Cloud; il était resté dans ces appartements pendant la Révolution; Napoléon l'y trouva; il en fit orner le cabinet de toilette de l'Impératrice. Est-ce à l'époque de son couronnement qu'il fit substituer à la couronne royale une couronne impériale, est-ce plus tard, en 1810, quand il fit installer le palais de Compiègne, pour y recevoir sa nouvelle épouse Marie-Louise, avec laquelle il y passa sa lune de miel [1]? On ne sait. Quoi qu'il en soit, en homme qui ne considérait rien au-dessus de sa personnalité et qui, pour satisfaire son esprit dynastique, ne pouvait s'arrêter au détail d'un meuble, fût-ce le plus somptueux des meubles, il ne devait pas hésiter à faire porter par les trois figures, si légères de grâce et d'abandon, sa rigide et lourde couronne, lourde par l'apparence mais non par la matière, car cette couronne parasite n'était qu'en bois doré. La lettre suivante ne laisse aucun doute à ce sujet; elle était adressée par le premier inspecteur du Mobilier royal, Veytard, au baron des Rotours, administrateur de la manufacture des Gobelins :

Garde-Meuble de la Couronne. Paris, le 15 juillet 1817.

Nous avons au Garde-Meuble, Monsieur, un serre-bijou d'une grande beauté, surmonté d'un grouppe de figures qui ont une couronne pour ornement. Cette couronne a été enlevée dans le temps par Bonaparte et remplacée par une autre de sa façon, que Mr l'Intendant voudroit faire disparoître. On nous assure qu'il existe aux Gobelins un tableau representant ce serre-bijou; il avoit été fait pour feue Marie-Antoinette et, depuis la Revolution, il étoit au château de Compiègne. Ce tableau, dit-on, a été envoyé à votre Manufacture pour faire des pièces de tapisserie. Il représente divers sujets d'un salon intérieur, où le serre-bijou se trouve placé comme accessoire: si vous l'avez à votre disposition, Monsieur, nous vous prierons de permettre que nous y fassions prendre le dessin de la couronne qui orne le groupe de figures et que nous desirons substituer à l'ancienne.

Je profite de cette circonstance, Monsieur, pour vous renouveller les assurances de la considération distinguée avec laquelle j'ai l'honneur d'être, etc.

La lettre de Veytard n'était précise que sur un point : la substitution de la couronne impériale à la couronne royale. Quant à la désignation du tableau sur lequel eût figuré le serre-bijoux, elle est particulièrement vague. Veytard la compléta par une autre lettre indiquant que ce tableau

1. Pour cette réception de la jeune impératrice, un certain nombre de meubles précieux furent transportés au Palais de Compiègne, et notamment le serre-bijoux de Marie-Antoinette qui fut alors retiré du Palais de Saint-Cloud et dut y être remplacé. C'est à l'occasion de ce remplacement que fut soumis à l'approbation de l'Empereur le projet d'acquisition de l'admirable serre-bijoux ayant appartenu à Marie-Joséphine de Savoie, ainsi qu'on le verra par la suite de cet article.

représentait Marie-Antoinette entourée de ses enfants; c'était le portrait peint par Mme Vigée-Le Brun et qui, monté sur un métier de la Manufacture pour être copié en tapisserie, se trouvait alors en cours d'exécution. Un cabinet apparaît, en effet, comme accessoire de fond, dans le coin gauche de la toile; coupé par le cadre, il porte, en dessus d'entablement, une moitié de couronne posée sur une moitié de coussin, mais ce n'est pas là le cabinet qu'offrit la Ville de Paris à Marie-Antoinette.

Je n'ai pas à rechercher ce qu'il advint du projet auquel fait allusion la lettre de Veytard. L'intendant général qui administrait alors le Garde-Meuble royal, le baron de Ville-d'Avray, n'a pas laissé le souvenir d'un fonctionnaire très entendu, ni très remarquable par son esprit de suite; d'autre part, la Restauration fut, de tous les régimes qui se sont succédé dans le cours du XIXe siècle, celui qui se préoccupa le moins de l'excellente conservation et du bon entretien des richesses d'art placées pour son usage dans les palais, et Louis-Philippe dut dépenser des sommes considérables pour faire réparer les objets précieux détériorés sous le Premier Empire et surtout sous la Royauté restaurée. On pourrait donc, tout en faisant la part du doute si légitime en matière d'érudition, imaginer que les trois Vertus symboliques restèrent les mains vides et qu'après la déposition de l'emblème impérial rappelant l'usurpateur abhorré, le serre-bijoux alla sans couronne orner l'appartement de la duchesse d'Angoulême aux Tuileries. C'est là que les révolutionnaires de 1830, moins respectueux que ceux de 1793, lui auraient infligé les outrages qui l'ont laissé quelque peu brisé et près desquels le changement de couronne, opéré par Napoléon, ne paraît plus qu'un manque d'égard envers l'esthétique; un proverbe nous enseigne que c'est une des marques distinctives du caractère corse, et l'on pourrait absoudre Napoléon, si son manque de tact artistique ne s'était exercé sur un des joyaux du trésor national les plus dignes d'être respectés.

Plus grave, beaucoup plus grave par les conséquences, est un autre geste de Napoléon au sujet d'un serre-bijoux, rival de celui de Marie-Antoinette et qui, grâce au dédain dont il fut l'objet de la part du maître absolu de toutes choses sous l'Empire, fut perdu pour la France au profit de l'Angleterre.

FERNAND CALMETTES

(A suivre.)

BIBLIOGRAPHIE

Le peintre-graveur illustré, par Loys Delteil. T. VIII, **Eugène Carrière**. — Paris, l'auteur, in-4°, fig.

La précieuse publication entreprise par M. L. Delteil sur l'œuvre des peintres-graveurs des XIXe et XXe siècles se poursuit régulièrement. Chaque volume nous apporte les révélations les plus attachantes : non que l'auteur prétende découvrir des graveurs ignorés, mais parce qu'en retraçant l'histoire de ces feuilles éparses, quelquefois oubliées, il remet en lumière une part du talent de graveurs occasionnels, dont nous ne soupçonnions pas toujours l'étendue ni la profondeur.

Le tome VIII est consacré à Eugène Carrière : il comprend le catalogue raisonné, accompagné de la reproduction des principaux états, de ses eaux-fortes et pointes sèches et de trente-sept lithographies. L'œuvre est restreint, mais, comme l'a bien dit M. Gustave Geffroy dans les lignes qu'il a écrites pour le livre de M. L. Delteil, fournit « une preuve de plus de la maîtrise qui commandait toutes les formes d'art chez ce grand artiste ».

Les débuts de Carrière dans le domaine de l'estampe remontent à 1867 et 1868, époque où il exécutait des travaux commerciaux; en réalité, c'est de 1888, année où il s'essaya à l'eau-forte, que datent les premiers essais vraiment dignes de figurer dans son œuvre d'artiste; et c'est en 1890 qu'il crayonna sa première lithographie. Ce procédé le séduisit; il trouvait, dans le lavis sur pierre, un moyen merveilleusement apte à exprimer ces formes enveloppées qu'il recherchait dans ses peintures; et il a laissé en ce genre des portraits qui sont de véritables chefs-d'œuvre : *Mme Carrière, Daudet, Verlaine, Rochefort, Edmond de Goncourt, Puvis de Chavannes.*

De toutes ces œuvres, la plupart tirés à un petit nombre d'exemplaires, M. L. Delteil nous donne aujourd'hui l'état-civil complet : états, dimensions, prix en ventes publiques, collections et musées qui les possèdent, historique de l'œuvre, etc.; il n'a rien négligé pour que son travail fût aussi complet que possible, et son ouvrage est un bel hommage rendu au maître en même temps qu'un bon instrument de travail fourni aux amateurs. — E. D.

Francesco Francia, par Giuseppe Lipparini. — Bergame, Institut italien des arts graphiques, un vol. in-4°, 196 p., 2 pl.

Le Francia n'est pas un très grand maître; mais l'étude de sa carrière est de celles qui importent le plus à qui veut connaître et comprendre l'âge d'or de la peinture italienne. Orfèvre, artiste monétaire, sculpteur en même temps que peintre,

Francia n'a pourtant laissé d'œuvres certaines et glorieuses que dans le domaine de la peinture: et s'il manque à ces œuvres une franche et puissante originalité, elles comptent parmi les plus représentatives de la Renaissance. L'artiste, formé par les ateliers de l'Italie du nord, en apporta les enseignements et le goût à l'art de l'Italie centrale, et il eut l'insigne honneur d'exercer une influence saisissable sur Raphaël, avant de subir celle du jeune maître d'Urbin.

Il suffit de rappeler cette importance historique du fondateur de l'école bolonaise pour montrer l'importance du livre très sûr que consacre au Francia M. Giuseppe Lipparini. L'auteur a étudié l'histoire du peintre avec autant d'attention que de critique : il nous le montre nielleur, graveur, orfèvre, médailleur, avant de suivre sa carrière de peintre à Ferrare, à Bologne, à Pérouse, et de nouveau à Bologne. Il note en traits justes et réservés ses relations avec Pérugin et Raphaël. Une illustration très abondante commente son texte avec bonheur. Enfin, le livre écrit avec clarté et agrément, se lit avec plaisir. La seule réserve à faire porterait sur le chapitre où M. Lipparini étudie brièvement et trop legèrement les coins monétaires de l'artiste. Mais ce volume, consacré au peintre plus qu'à l'orfèvre, rend assez de services à qui veut connaître la Renaissance italienne pour que nous mesurions nos éloges à l'auteur. Sa biographie du Francia restera et plaira : c'est en dire le rare mérite. — J. F.

Pékin qui s'en va, par Louis CARPEAUX. — Paris, A. Maloine, un vol. in-12.

Un livre écrit sur l'Extrême-Orient par le fils du grand sculpteur est bien fait pour exciter d'avance notre curiosité : ce volume, riche en substance et si diversement pittoresque, ne la déçoit pas ! M. Carpeaux a vécu en Chine et en connaît les aspects les plus cachés : en outre, la magnifique hérédité qu'il porte le destinait à en parler en artiste. Ce sont, en effet, des visions d'un artiste pénétrant et passionné, que ces descriptions des *Tombeaux de l'Ouest*, des *Tombeaux des Mings*, et d'*Ang-Kor la merveilleuse*, dont s'enchanteront longuement les lecteurs de ce livre coloré. — J. F.

LIVRES NOUVEAUX

— « *Ars una, species mille* ». *Histoire générale de l'art.* — Marcel DIEULAFOY. *Espagne et Portugal.* — Paris, Hachette, in-16, 745 fig. en noir et 4 pl. en coul., 7 fr. 50.

— *Les Villes d'art célèbres. Barcelone et les grands sanctuaires catalans*, par G. DESDEVISES DU DEZERT. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, 144 fig., 4 fr.

— *Manuels d'histoire de l'art. La Peinture aux XVIIe et XVIIIe siècles*, par Louis GILLET. — Paris, H. Laurens, gr. in-8°, 174 fig., 10 fr.

— *Documents de sculpture française*, par P. VITRY et G. BRIÈRE. Tome III. *La Renaissance* (2e partie). — Paris, D.-A. Longuet, gr. in-4°, 100 pl., 70 fr.

TABLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES ARTICLES

LISTE ALPHABÉTIQUE DES NOMS D'AUTEURS

GRAVURES HORS TEXTE

N° 190

Janvier 1913.

N° 191

Février 1913.

N° 192

Mars 1913.

N° 193

Avril 1913.

N° 194

Mai 1913.

Nº 195

Juin 1913.

ILLUSTRATIONS DANS LE TEXTE

Nº 190

Janvier 1913.

N° 191

Février 1913.

N° 192

Mars 1913.

N° 193

Avril 1913.

N° 194

Mai 1913.

N° 195

Juin 1913.

Le gérant : H. DENIS.

PARIS. — IMPRIMERIE GEORGES PETIT, 12, RUE GODOT-DE-MAURO

